

نِزْوَ

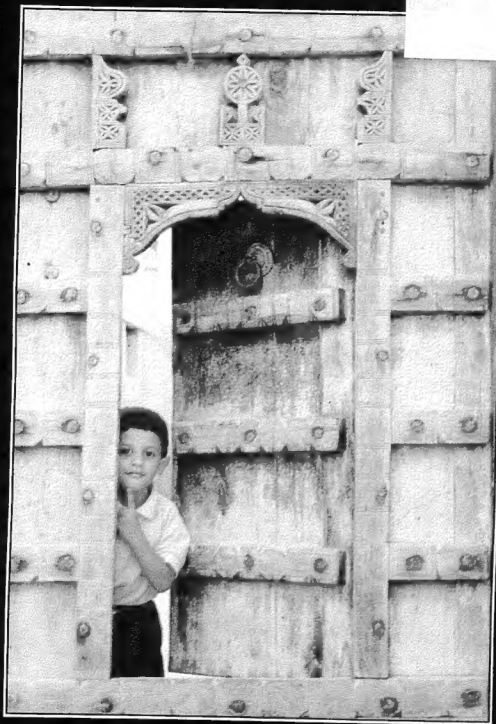
NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

■ سوق الظلام في مطبخ ■ الفنان التشكيلي في عمان ■
الرهبة والرواح في عمان ■ الأدب والرواية لدى رولان بارت ■
السيرة الذاتية النسوية ■ القصيدة الجديدة في سورية ■
مسرح تادووش كانتور ■ التقنية والحداثة... وأقرأ : ريلكه ■
أوكتافيو باث ■ ميلان كونديرا ■ الفارابي ■ سليم بركات ■
فرانسيس بيكون ■ أنسي الحاج ■ جودت فخر الدين ■ شوقي ■
عبد الأمير ■ صباح زوين ■ والت ويتمان ■ جليل حيدر ■ خليل ■
النعيمي ■ شاكر الأنباري ■ جورج حنين ■ هدى حسين ■ حبيب ■
الصايغ ■ أمين الريحاني ■ المنسي قنديل ■ رسمي أبو علي ■
وجدي الأمدل ■ عبيد الشقصي ... وأسما، وموضوعات أخرى ..

العدد الثاني عشر - أكتوبر ١٩٩٧ م - جمادى الآخرة ١٤١٨ هـ





▲ عدسة - شعبان بن أحمد العجيلي - سلطنة عمان

► لوحة الغلاف الأول - الفنانة نادرة محمود - سلطنة عمان

نيزكا

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والإعلان

عنوان المراسلة : ص.ب. : ٨٥٥

الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير

مسقط - سلطنة عُمان

هاتف: ٦٩٢٢٤٧ - ٦٠١٦٠٨

فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

رئيس مجلس الإدارة

سلطان بن حمد بن سعود

رئيس التحرير

سيف الرحبي

منسق التحرير

طالب المعمرى

العدد الثاني عشر - أكتوبر ١٩٩٧م

الموافق جمادى الآخرة ١٤١٨هـ

الاشتراك السنوي :

- خمسة ريالات عُمانية أو ما يعادلها للأفراد.

- عشرة ريالات عُمانية أو ما يعادلها للمؤسسات.

يمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع بمجلة

«نزي» على العنوان التالي :

مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والإعلان

ص.ب. : ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة عُمان

هاتف : ٧٠١٥٥٥ - ٧٠٢٨٦ ، فاكس : ٧٩٠٥٢٢

الأسعار : في عُمان ريال واحد.

في الخارج : الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالا -

البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالا

- الاردن دينار واحد - سورية ٥٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠

ليرة - مصر جنيهان - السودان ١٠٠ جنيه - تونس

ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ١٥

درهما - اليمن ٧٥ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا

٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

١٨ نوفمبر عطاء متجدد

١٨ نوفمبر من كل عام، يوم خاص في ذاكرة الوطن والانسان العماني.
يوم استثنائي، يستحضر تجديده وعطاءه بتجديد الحياة عبر مسارات
الايام التي يسبقها متمثلاً بالعطاء الزاخر الوفير بما تحقق ويتحقق على
أرض سلطنة عمان من انجازات تجسد مسيرة الخير التي يراها ويقود مسيرتها
حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم.
١٨ نوفمبر القادم، يوم من أيام عُمان، تلبس فيه السلطنة أثواب التعمير والتغيير
المتجدد نحو آفاق أفضل بما أنجز وينجز عبر ملحمة البناء والتنمية التي قادها
ويقودها قابوس الهمام بهمة وعزيمة لا تلين.
٢٧ عاما مضت... كان لسلطنة عمان حضورها الاقليمي والعربي والدولي.
حضور لا مثيل له حينما نستعرض النقلات النوعية التي تجسدت على أرض الواقع
العماني من تغيير حقيقي وفاعل ومؤثر شمل الانسان أولا والأرض العمانية ثانيا.
فقبل هذا التاريخ أي قبل ٢٧ عاما كانت عُمان تعيش أجواء القرون الوسطى. لا
مدارس (عدا مدرستين ابتدائيتين في مسقط وصلالة)، لا طرق، لا مستشفيات، لا
خدمات بكل أشكالها.
فمنذ ٢٧ عاما أفادت عُمان من غفوتها التي استمرت قرونا عديدة. ورغم

وحسب تقاليد وعادات مجتمعنا جاعلين نصب أعيننا تعاليم الاسلام الذي يئر لنا السبيل دائماً. إذن ما تحقق خلال السبعة والعشرين عاما من انجازات، يتحدث عن نفسه كمعالم عن النهضة الشاملة التي لا مست أرجاء الوطن من أقصاه الى أقصاه وتركت بصمات شاهدة على تجربة حياة متجددة تستمد واقعها وأفاقها من روح المكان العماني وعبر وثبات لا تقف عند حدود معينة.

لهذا فرصد ما أنجز كثير بكل المقاييس. وما هي سلطنة عمان تدخل مرحلة أخرى من مراحل البناء والعطاء المتجدد نحو آفاق المشاركة الشعبية بتحمل أعباء المسؤولية وتنظيم الدولة على أسس عصرية ثابتة وذلك بصدور «النظام الأساسي للدولة» الذي أتى بعد مراحل البناء والتنمية والإعمار، ليمثل نقلة كبيرة ونوعية بالنهوض بالوطن العماني واستقراره وتثبيت أركان الدولة المؤسساتية. انعكاساً لما تحقق وأنجز في صيرورة مسيرة التنمية الشاملة التي يقود خطاها حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم - حفظه الله -

وما نحن بتجدد يوم ١٨ نوفمبر ندخل مرحلة جديدة بإضافات جديدة في عقد تلك المسيرة التي انطلقت قبل ٢٧ عاماً، استنارة بنور الاشراف والشعلة التي مازالت تثير دروب الانسان والوطن العماني.

- نزوي -

إمكانياتها المتواضعة إلا إنها استطاعت وبكفاءة مدهشة، ليس فقط تجاوز البقاء خارج مدار التاريخ حتى عام ١٩٧٠، ولكنها تمكنت من بلورة نماذج وصيغ للتنمية الوطنية مثلت رافداً لرصيد القوة العربية يتسم بالحياة والتجديد.

فالتجربة التنموية العمانية الشاملة لم تكن أحادية الجانب، فهي لم تتعامل مع البعد الاقتصادي والمظهري للتنمية فقط... ولكن هذه التجربة تعددت في اتجاهاتها ومساراتها، فأول ما شملته هو بناء الانسان العماني وتكوين شخصيته المتكاملة وتنقيفه وصلقه وتدريبه، حيث كان دوماً في مقدمة الأهداف النبيلة والغايات الجليلة لمسيرة النهضة الزاهرة.

كما أن التميز والخصوصية في تجربة التنمية في سلطنة عمان يتمثلان في البعد المحسوري أو الركيزة الأساسية التي انطلقت منها واستندت إليها عمليات التنمية الدائمة والمستمرة منذ عام ١٩٧٠، وهو ما يمكن تسميته بالمهمة التاريخية في بناء عمان الحديثة.

في هذا الاطار حدد حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم، قبل نحو سبعة وعشرين عاماً، ملامح الطريق بقوله «خطتنا في الداخل أن نبني بلدنا ونوفر لجميع أهله الحياة الرفيعة والعيش الكريم، وهذه غاية لا يمكن تحقيقها إلا عن طريق مشاركة أبناء الشعب في تحمل أعباء المسؤولية ومهمة البناء ولقد فتحنا أبوابنا لمواطنينا في سبيل الوصول الى هذه الغاية وسوف نعمل جادين على تثبيت حكم ديموقراطي عادل في بلادنا في إطار واقعنا العماني العربي

رسالة إلى امرأة مجهولة

عن الصحراء والرحيل ولعبة القويّة

عزيتي : صباح الخير

رغم أن الوقت قبل بزوغه، ولا شيء يشير حتى إلى ملامح فجر كاذب. لا ذهب يعوي. ولا خفقة جناح في الأفق. كل شيء منصهر في جسد الظلمة الباذخ. الظلمة التي كأنما هي تجمع أجيال من الظلمات في عيد ميلاد محتشد على الأرض. أكتب إليك وأنا مستلق على السرير. البارحة سهرت في الصحراء. كان القمر مكتملا وناقصا من فرط اكتماله في تلك الامعاء المترامية في محيط السراب، حيث يتدفق الزمن والفراغ. ويقف الكائن عاريا وهشاً مثل وقفته تماما. أمام مرآة الجبال الضخمة.

الصحراء التي تناسل فيها الأسلاف، جدا بعد جد، وكانت مصدر الأديان والقيم الخالدة للبشرية. لم تعد كذلك بالتأكيد. لكن ظل غموضها وعمقها بنسجها رغبة الهرب من زيف المدينة وقرورها. هل قلت «غموضها» الكلمة هنا غير دقيقة، إلا إذا كان الغموض

فيض وضوح مكتمل وكاسر من غير نظيرة مانويّة، مثل رؤية المتصوف أو الشاعر حيث يجسّد الوصول إلى الوضوح أقصى درجات العمق بعد الرحلة الشاقة. وضوح مدوّخ، سرايبي ومدّهش.

لو تنظرين إلى ذلك السراب الذي يتلألا تحت سماء خفيفة تكاد نقطفها باليد، ويذكرنا بعبور الكائن، ومكر وجوده وسط طيش هذه الأجرام والمصائر والحيوات.

المهم يا عزيتي كيلا استطرّد في هذه الطبيعة الفظة والرائعة، رغم نزوعي المتجذر الى ذلك، أحب أن أقول بأنني رغم هذا السحر للصحراء والجبال والبحر، لم أعد أستطيع العيش طويلا، بعيدا عن المدينة بكل ما فيها من اتضاع ومصائب وإشاعات كما كنت تصفينها، إنني كائن مدينة. هكذا نشأت وكبرت. الانسان مقنّوف بقدره أمام حياة لم يكن له من خيار في المجيء إليها، لكنه مطالب بتعميق شروط وجوده وكذلك موته، ولن يبقى من تلك العناصر الأولى لإحلام الحياة البرية إلا ذاكرتها وشعريّتها في المخيلة.

كنت بالفعل واقعا بشكل لا فكاك منه تحت سطوة المكان والقمر الذي تزيّنه حالة مضطربة وأخاذة وعلى مسافة منه الثريا، وبنات نعش، ونجوم أخرى لم أعد أتذكر أسماءها.. وكنت واقعا تحت سطوتك طوال السهرة، كجزء من هذا الكون السديمي الذي تزره الأبدية من كل الجهات.

أتذكرك كأخز تميمه ألؤذ بها من الاضمحلال والتلاشي، أمام زحف الرمال المخيف، والذي سيكون مقدمة قيامه محتملة.

لماذا أتذكرك أنت بالذات؟ ثمة علاقات أخرى لها سحرها، لكنها لم تغز هواجسي في تلك الليلة ولم تقترسها كما فعلت عيونك المتسللة غز لانها من بين الكثبان وأشجار السدر وحيوانات الصحراء الناثحة طوال ذلك الليل الكثيف.

إن ذلك يظل مُبهما بالنسبة لمشاعري اللامستقرة دوماً مثل ترحلي وحياتي التي عشتها بكثافة سادي - مازوشية.

نحن - البداة الغامضين - لهذا العصر الموغل في تنظيمه وعقلانيته، نغير المدن والافكار كما نغير أحييتنا. بل بالعكس، تظل الأحذية أطول عمراً وأرافه. الأحذية التي كنا نشترها من «البالة» ويتحدث عنها شموئيل شععون كما يتحدث عن أسلافه الآشوريين وتضالاته العربية. وقد سبقه الى ذلك «هايدجر» بقوله (ليس سهلاً الحذاء) أتذكر قصة الحذاء الذي قفدناه - غالباً مع شموئيل - في باريس وظهر في ألمانيا نظيفاً معافى كأنه في رحلة نقاهة واستجمام. يبدو أن الأحذية أيضاً لها أسفارها الحرة المستقلة عن حاملها، وربما من فرط ضجرها بالحامل وتقلباته تجترح المعجزات.

وهناك «والت ويتمان» إذ يقول (إذا بحثت عني فستجدني أسفل حذائك).

ربما كان يهدف الى تواضعه بين الأقوام والطبقات، لكن مع ذلك يظل للحذاء حضوره البهيج في هذه الجملة الويتمانية.

ذاكرة الحذاء هي ذاكرة الشاعر والمدينة وذاكرة الذات المشطورة بين جهات التمزيق.



عزيزتي: أفكر أحياناً في شأن الرحيل واحتدام نوازعه، كما فكر الأسلاف في «ظعنهم»، لكن بصورة مختلفة، طبعاً، في الزمان والمكان. وأفكر أن أولئك الأسلاف الهادئين في موتهم وأمجادهم الغابرة خلعوا

علينا عبر القرون، لاشعورهم الجمعي، الذي ظل تميمه الجاذبية لهذا الترحال الغامض... هذا النوع من الكلام لم يعجب صديقاً يريد أن يعطيه أبعاداً أيديولوجية وفكرية. ولم أكن ضد ذلك بالطبع بقدر ما كنت مع محاولة الاستقصاء لمناه الكائن عبر طرق شتى مختلفة. بالأمس تلقيت بطاقة من الكاتبة غادة السمان التي أحبيتها منذ عمر مبكر، تقول في عبارة منها (حين أرحل أندم وحين لا أرحل أندم أيضاً) الحيرة وارتطام النقائض، الرغبات المطمورة والمفصح عنها تجاه الترحال ونوازع العبيية.

في هذا السياق يبدو من الساذجة بالنسبة للشاعر والفنان طرح أسئلة من نوع الاستقرار النهائي أو التكيف... إلخ، لأنه، أي الشاعر في ترحل مستمر في اللغات والمخيلات والامكتة. وهو أحياناً في ترحل دائم حتى وهو لم يبرح مكانه. يجوس الأزمنة والأجيال والقارات، وهو في ترحاله هذا، الرمزي والمعيش يختزل رحلة حياته ويواربها منذ الطفولة حتى الشيخوخة، إن أدركها، والموت، وهو في كل ذلك مخترق بالحنين الى الأشياء ونقيضها، الى المدن والوجوه والى محوها، الى السكنى في قلب الحضور والغياب معاً: الى أي مدى عمق هذه المكابدة العذبة التي لا يستقيم أود أي ابتداء حقيقي إلا عبر صراطها الفاصل بين الجنة والجحيم؟



عزيزتي: منذ الطفولة يلعب الانسان لعبة «الغميضة» وهي ربما تمرين لا واع ومبكر على رغبة الاختفاء والغياب والفراق. تكبر وتكبر معنا هذه «العبة» لتقمّر حياتنا وتحتلها كاملة. وما من شفيف يمكنه أن يحرف أو يخفف الوقع المأساوي لهذه اللعبة، التي انسلخت من براءتها الأولى وأصبحت لعبة جدية. فاللاعب المختفي في هذه الحالة لن يعود، وإذا عاد فلن يكون هو. لقد تصدعت الأرض التي يقف عليها، وتصدعت أعضاؤه وأصبح لاعباً آخر، لاعب قسوة، وعذاب، وليس عذوبة. شروط الوجود القائمة في الكون المعاصر لا تسمح

بالكائن اللاعب بالمعنى الجمالي. وما نحاوله في هذا الاتجاه ليس إلا فتح نوافذ صغيرة لفك الحصار.

● ● ●

حين عدنا ، يا عزيزتي ، من لعبة «الغميضة» بما أن العالم لاعب وملعب حسب «أكسيلوس» التي استمرت دهوراً طويلة، لم نكن نحن .

هل تغيرنا أم عادت أشباحنا تجوس أماكن الطفولة ومستنقعاتها الزرقاء؟ لقد تغيرت اللهجات والسحنات وتغير الخطاب، وتغيرت أشياء كثيرة جوهرية، على طريقة الشاعر القديم (عرفت شيئاً وغابت عنك أشياء) وأصبحت المسافة بيننا وبين من نحسب ، تقاس ببرازخ الصمت والذهول والغياب المضمّر، دائماً أثناء الجلسات الخاطفة الحزينة.

لا شك أننا نخبهم ونحبهم كثيراً، لكنه حب مجهّض داست عليه قطارات كثيرة في ليل دامس. وداس عليه جلادون وقتلة، وفك به الزمن والمسافة.

يتصور المهاجر أنه حين يعود إلى صحرائه الأولى، يهدأ تحبب روحه وقلقه، أو كما عبر أحد الأصدقاء : حين تعود إلى البيت ويفتح لك أخوك أو أختك أو ... الخ ذلك حلم لا يعوضه شيء آخر. وهو كذلك فعلاً حين يظل في عرين الأحلام والأوهام السعيدة للحلّمين ، لكنه يكف على صعيد الواقع. فالصديق نسي الزمن والمسافة ونسي صدوع الغياب.

يلعلم اللاعب أشلاءه كي يخلق نوعاً من تماسك يمكنه على الأقل من سلام نسبي مع نفسه ومحيطه ، إذا صح التعبير، لأن عزله في هذه الحال ليست عزلة البديع فحسب، وإنما ستتحذّط طابعاً قسرياً وانطوائياً ذا وجوه منشطرة في مرآة تعددها.

هو الغريب العابر، لم يعد جزءاً من اللعبة، لقد تغيرت طبيعة اللعب حيث لم يستطع بحكم طبيعة خياره، أن يبني ويؤثث ، عدا الغياب والمحو والإختلاف. تغيرت طبيعة اللعب... لقد بنى الآخرون مدنهم وأحلامهم وحساباتهم المختلفة، وهو موغل في نايه وترحاله.. صار غريباً حقاً.

ماذا يعني هذا الصمت الذي ران بيننا؟
ثمة رغبة سحيقة في الكلام
رغبة في القبلة

هذا الصراط الذي يفصلنا
هذه الهياكل المحطّمة
هذه السفن التي تُبحر بقراصتها بيننا
ثمة رغبة سحيقة في الكلام
رغبة في القبلة

● ● ●

عزيزتي : لقد ذهبت بعيداً وإن مازلت في منطقة همومنا وهواجسنا المشتركة. هذه النقطة الملتهبة التي أدت إلى اللقاء والحوار ونحن في قلب المضيق نكاد نخفق من غفن الأجساد المنفسخة.

كنت أريد أن أكتب لك رسالة خاصة، أصفك فيها، أتغزل بجسدك ذي الخصر المائل نحو الغابة، كان أقول مثلاً:

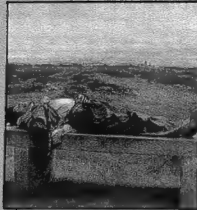
صوتك جدول جريح
هديل حمام بري في الظهيرة
شعرك يتابع جبلة في عيني مسافر
رضايك عسل الجنة

خطواتك رشيقة وأنت تدوسين على قلبي.
أيامك بيضاء من فرط ما اغتسلت بدموعك.
حدائق غناء في حوضك الولود من غير ولادة.
ينبت العشب من إشراق لمستك الصاعقة.

صباح الخير ...

لقد أطل الفجر أخيراً كأنما هو أول فجر يطل على البشرية. ربما لأنني كتبت بعضاً مما يؤرقني . وما يؤرقني كون بكامل ضحاياه، كنت أريد أن أحديثك عن رحلتي الصيفية الأخيرة بين الشام وبيروت والقاهرة، مرحلة الطفولة الثانية، لكن الوقت قد تأخر.. تأخر الوقت كثيراً وأنا أغالب النعاس والصجر وفيالق الصباح.

سيف الرحبي



المحتويات

- ٨ **ذرايات :** سوق الخلال - الأدب والرواية لدى رولان بارث - ترجمة : عبدالرحمن بوعلي - القصيدة العربية في سورية - حسان عزت - تحليل الخطاب - أحمد يوسف - في لغة الشعر والبحث عن الشعرية - جودت فخر الدين - المنهج المقارن : عبدالنبي اصطيف - اللغة مثنى الوجود : إدريس كثر - عز الدين الخطابي - أوكثافيوات - ترجمة : عبدالله الحرامي - الاعلام والتاريخ - عبيد الشامي - المسيرة الذاتية النسوية : شيرين ابو النجا - الزهرة والروح - مسلم الكفري.
- ٩٧ **مصرح :** مصرح تادووش كانتور - هناء عبدالفتاح.
- ١١٢ **فن تشكيبي :** الفنان التشكيبي في عُمان - اعداد ربيعة الطالعي.
- ١٢٢ **سينما :** تجليات المكان في الفيلم المغربي : عبدالله الجواهري.
- ١٢٩ **لغات :** فرانسيس بيكون - ترجمة : عبدالرحمن طهري - عُمان فهي - حبيب الصايغ - محمود جمال الدين.
- ١٤٥ **شعر :** ريلكه - ترجمة وتقديم - كاظم جهاد - لداش الاكيد - داهلا - سليم بركات - والت ويتمان - ترجمة : اسكندر حبش - بيروت ليل لقامتها : شوقي عبدالأمير - مرايا من سماء خفيفة - محمد نجيم - القلم أو تطريز - التخليب - حنين السلطاني - أنا لست هناك : حمدة خميس - وسونات قبل الرخيل - هلال الجوري - وجه الطغولة وجه الأرض - عبدالله البلوشي - مراثية لصديق - أحمد الروحي - الأمن البعيد : عبدالله الشحام.
- ١٧٧ **نصوص :** فالس الوادع - ميلان كونديور - ترجمة : عزيز الحاكم -
- طبعة ذات البحرين : خليل النعيمي - حالة البهاء : شاكر الأنباري - صوتك يزعمني : هدى حنين - أناس انهم ينظرون اليك : جورج حنين - ترجمة : فهد السباعي - صورة البطل الذي كان : وجدي الأهل - الكارثة : محمد الرحي - حالة طواري : محمد المنسي - قنفذيل - أصوات البحر : سعود البلوشي - عاتب علي السنوسي - محمود الريماوي - الخارج شوا من الدم - ترجمة أحمد النصور - هذا مساء جميل جدا : مها بكر - فلق غريس بالي - ترجمة : عامر الصمادي - موت الغول : قنفذيل - القاروق - مناحة علي أمير طعين - كريم الأسدي - رجل الأدوار الثلاثة : محمد القصبني - الذي لم يمد سعيا : عبدالله أخضر.
- ٢١٥ **علوم :** التقنية والحداثة - ترجمة : لطيفة ديب.
- ٢٢٥ **متابعات :** رسمي أبو علي : عمر شبانة - الحداثة القفوزة : برهان غليون - بمعطف المري : جليل حيدر - عقل العويط : صباح الخواطر زوين - الرواية المعاصرة : محمد معتصم - حقوق شاعلة للريحاني : جهاد فاضل - شركو بيك س - محمد عفيف الحسيني - العادات والتقاليد العمانية - المغربية : ابراهيم القادري - محمد الملبجي : بشيوش عمروش - تطور الصحافة الفكاهية : مصطفى رجب - الدراماتورجيا واتساق التواصل : عبدالجيد شكر - سقط مشاع الكتابة : محمود الريماوي - الرأي العام : اسماعيل علي سعد - خواص : أنسي الحاج : زهير غانم - قصائد مفقودة لاوين : عبدالله صفي.

ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تُعبر عن وجهات نظر كتابها .. والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.

سوق الظلام

مسافة ... المسافة بين الضوء والظلمة

طالب المعمرى .. اشرف أبو اليزيد

تصوير : ابراهيم القاسمي

سوق للبضائع .. وطريق مندور لدخان الحياة

يشكل السوق عالمه .. كما تشكل الألوان قلوب الباعة.

سوق الظلام : ممر للمبورين مضاء وحجارة
سواء مستقوفة بناء الحكاية والحسين ومرصوفة
بالجغرافيا، خصوصية حياتها في سوقها من حلة
متفرقة بين أسواق الحرة العريضة من أقدمها
وأكثرها احتفاظا بشكل الأول، رغم صانها من
أيدي التجديد والتغيير، تحتفظ بوابات خصية عميقة
تحكي هذا الزمن بين شقوق الخشب التي ندر
أن تتفصل إليها الشمس، كما نحن بطرق تلك
الأيام.



بيدو أن الأبواب هي الأبواب. ماذا لها غير أن
تفتح أو تغلق. مهمة غير عسيرة. ولكنها أيضا
مهمة لهذه الروح أن تفتح على أريحية المكان. أو
تغلق على ضيقه.

لم تكن يعيدنين عن المشهد.. فالطفولة مخزون الذكريات.
البداية كانت الفاتحة لقراءة المكان بامتداده وضيقه. كنا صغارا
وكان البحر في كنفوقنا أسماكاً وطحالب. سفناً نقرأ أيدينا
كفاتيح لدروب الغواية واللغة اللتبسة بقدمين نحيلتين كان
الجسد ورقة للهواء والأهواء لم تكن صغارا فقط كان كل شيء
صغيراً، بقدر ضخامتنا واتساع المكان وافقه اللامتناهي.. البحر
يمتد والسوق يمتد بنا. سفينة هذا السوق لا بل جزيرة هذا
السوق. يمتد السوق فيخرج البحر لسانه وتمتد. أصابع السوق
الوانا على أجسامنا وأجساد العابرين والذين تركوا وحشتهم
على بابيه.

أيها الصابغ بلون الأرض.. أنت رملي أم رمادي أم من نحت
ذلك البازلت المطبق على عنق الفضاء كان عليه أن يستنشق هواء
الجبال المحيطة ليبدن الصوت القادم بالصوت الساكن.

صوتك ساكن ومجروح في هدوء المكان. لا بل في ضجيج
والغرياء.

أنت أيضا غريب مثلي. لماذا هذه القدسية هل لفحتك شمس
القيظ. أم تركت دبس الفضيلة في قاع «الخن».

حتى راحلتك أناخكت بعيداً أو قدفت بتمر الصيف على
أرصفة الميناء والسوق.. نحن وأنت ألوان في ظلمة هذا السوق

كان سوق الظلام المبهر بنور شمس الشرق دوما تجعل منه
أكثر بياضا من لب الشمس.

كنا صغارا وكان البحر يغطف أقدامنا بفرشاته السمكية
وأظلاف محاراته الشوكية التي تلون المكان بصبغة الدم. نغير
الهواء كما نغير المكان أو نغيرهما على هودج الطفولة البريشة.
الشقية. كان البحر أو كانت الجبال فاصل لقائنا وافتراقنا حرة
في المكان. كما اللغة.. اللغات الساقطة من اللسان وهي تدب في
أزقة. كل زاوية بلغة وكل لغة مطوية بموجة سحبها أسنان
الوحشة وقلة الحيلة.

اللغة: شمعتها بأنفي. الصدمة الأولى لحضور المكان
بطوقسه وحكاويه. كنت أعتقد أن صوتي يصل بي نهاية الليل
حين تتخطفه لغة مغايرة. لا بل سحنات مغايرة. بدأ المكان
يكشف ذاته كبضائعه المعلقة بين الخطوة والخطوة

مندهشا كنت أول الأمر. قريتي النائية تسكنها الضاد.
وقليل من البشر. بيدو أن بحرنا القروي طري وطازج وملحه
وأسمأكه. بحر مطرح لا يشبه إلا بلون السماء ومن وصلوا

تتكشف الطفولة بالقرب من سوق الظلام على طفولات متعددة،
كانت كاشف المكان في صيرورته الأدبية.

تركض تركض الطفولة خلفنا، مشهد واحد في السوق
يفنك عن سفرة بعيدة أهوالها لا تعد ولا تحصى. كان البحر
يأتي لكي ينطف ما تركه جدال البايعة وجمهرة الفضوليين
وفاعلو الخير. وللشقاء موكبه الخاص فالوادي المنجرف من
أعلى جبال مطرح يجري كالنقاد بحد السيف إلى نهايته في كنف
البحر

ضاعت بسوق الظلام ظلمته المظيرة. كيف لنا أن نسمي
سوقا مشحونا بكل هذه الشمس التي تعمي البصر، بأنه مظلم،
بأنوراما الضوء والظل لوحة تخترق سمعات الفضل لتخلق في
ممرات السوق خطوطا قسيفسائية موهمة العابر بالبحر
والخدعة من الوقوع بين الظل والظل.

يأتي البحر إلى عنق آخر دكان في السوق يملوخته ورطوبته
اللزجة وكما تأتي نحن من جبل ناء أو أرض ياعدها الفراغ بين
عنق الزجاجة وقعرها المسكون بنخيل وأشجار ليمون لنطعم
بها هذا السوق وذاك البحر الذي يسقط أمامنا بسفنه
ومخلوقاته التي لم نعهدنا من قبل.

كنت أشاهد وليمة الاستغراب في عيون البحر لا في عيون
الذين يشاهدونه لأول مرة. الدهشة خديعة الفضول. البحر
فرحنا وخديعتنا وليمة لنا ووليمة له. نأكل منه وربما يأكلنا.

الوحوش تتقدم، كنا نضع ونبيع بالأحلام كصراخنا.
أصواتنا دليل وجونا يأتي أحدهم يصيح معلومتنا البديهة،
هذه ليست وحوشا بحرية.. أنها سفن. ماذا؟ كنا نهز رؤوسنا
والدهشة تليس ثوب التصديق عن حكايات البحر وأهواله وما
يقذفه من خيرات على شاطئه تنام البيوت بأبوابها ونوافذها
على أطراف أقلامه. وصوته مزاجيح أطفال يسترقون بين صمته
غفوة عابرة.

والأيدي تتلمس ماء كلبيل على الأطمئنان من خطورته
وأهواله.

في سوق الظلام كان لطفولتنا مذاقها الخاص والعابر. كنا
نرى ولو بشكل ضبابي إنقياد الغرب للشرق، لم تكن لتسقط
هواجس فرانسيس فوكوياما وصامويل هننجتون على رؤوسنا
في دورتها النهائية بين صراع وصراع، كان الشرق تاج الشمس
والقطن مليوسنا والحريير. كم هي دائرة معرفتنا صغيرة. وكم
هي كبيرة أيضا. كبيرة لأننا نستكبر حالتنا بالمكان وإن كان
صغيرا وبدائيا ففيه أفكارنا الصغيرة النابتة بين جمرات
الصحراء والماء.

ها نحن نرمم حيننا كمن يسوق السوق إلى متواليه





الذكريات، حين تذكر المجازين قبل العلاء البشرين قبل الباعة العابرين قيل المقيمين، حضور المكان ستره وكائناته زواره والغزاة ومباليغهم التي تنتهي إلى الانفتاح أو الانطلاق دكاكينه ومحللاته التي تجعل من ملاباة بين قصصتي الحسد والمعدة عابرون ممن عبروا هذا المكان المنيء بالواقعي والمطلسم بروائح الشرق وبخوره وسحرته حكاية تطوي مئيلتها كالسبحة التي تكر ذاتها لم تكن على عجل من سماع ألف حكاية ربما تسكن شهزاته قلب الجاكي.. كما تسكن الظلمة قلب السوق أو يسكن السوق قلب الرمال البحري.

حركة بسيطة في ظلمة الليل الدامس تجعل الحواس متيقظة وكالأكسره لهذا فالقطة السوداء ملمس بانهازم الفرائث إلى ركنها القمي في وحشة الذات. ليل أسطرته وللنهار مسطرة البيع والشراء في سوق الظلام.

عندما يكون الهواء معتلا كنا نقوم على أغصان طفولتنا ونيممه شطر الماء فنقتسل ويقتسل الماء بنا. بقدر ما نتربنا بضائعه والطمح المستحيل بالأرض التي زرعت بضائعها أمامنا. كنا نرى الشرق خطوة لحوت عابر ينثر عنبرا على قلوب الغواية والشواطئ التي تخرج البلاد من سباتها الياسم نحو البحر كسان السوق والمينا وبوابة المكان ونهاية النهايات في زواياه واعتدالاته لهذا يأخذنا السوق بحركة سدابلية من أول اليوم إلى نهايته بين الهند والصين وإفريقيا، وكانت آسيا نبته الطرية التي ما انفقلت زهرتها بوحشية كالشي نراها اليوم بقي ما بقي. هو السوق شاهد وشهادة، تغيرت أحوال وأزمان وتغير السوق بمعروضاته وبشره كما تغيرت ظلاله بالآوان الطيف.

● سوق الظلام.. غلالة تشف في التاريخ تصل ما بيننا وما نراه في هذه الدروب التي تضيق وتتسع وفق هوى خاص، غلالة تسمي لنا بروية ما، للمكان والزمان وفريستهما الانسان لكنها في الوقت ذاته تفصلنا عنه في تحد غريب.

كالدخول إلى المدن الأسطورية عليك بتلاوة تعويذات، تعبر بك تلك الجوابات التي تشق تارة وتختفي تارة أخرى في حياة بين جدران بيوت لم تنتظم أبدا. لم أنصت قليلا لأدركت صدق وقمع أقدام خلفك، الأقدام التي تحمل أوزاراً من الذكريات المدمشة والأسرة والألمية في مزيج فطري.

الحديث عن السوق يبدأ وينتهي بالبحر، كما الحديث عن البحر يبدأ في السوق وينتهي إليه. تدرى ماذا يجمع البحر من سمات مع سوق الظلام؟ يلتصق السمع بذاكرة ممدتك كما يذوب ملح البحر في الكلمات العذبة:

(كان البحر العدو كما كان الصديق، وكان قبر الفريق مملما هو قبضته، وكان الباب الذي يشق الظلمات أو يلج بك التور. لم

يكف البحر بما منحنا من فيض كائناته الحية، لكنه كان يرسل بين الحين والآخر كنوزا ابتلعها من سفينة غرق، لم يعرف بخارثها كلمات السر لعبور غياهب المحيط، فيجمع الصببية والشباب تلك الكنوز فيأتون بها إلى السوق).

توقف محدثنا قليلا، وأشار:

(ها هنا أسطراب ومنظار، وساعة بحار، وقطع نقود فضية وأخرى ذهبية، وصندوق لم يحتفظ بها حواء يوما من حلي. الجدر أعطانا الكثير، لم يبخل علينا بشيء، حتى الخوف، لا تزال تدق في أذني ضرباته القوية على أبواب السوق الخشبية الضمعة، كما لألت اسم النساء يتمتم من وراء الشريبات بالدعوات أن يبعد، ونحن الأطفال أنذاك - نداعبه باكفنا الصغيرة عبر النوافذ العالية، ولو أدركنا خوفه ما أدركنا حرقه اللب معه).

لا تعد تلك المحلات التي يعود بعضها إلى مشارف هذا القرن، إلا تكون جزرا صنعت لنفسها مدها المميز وجزرها الأثير، جعلت لها زوارها وقاطنيتها واحتفظت بطقوسها الخاصة.

تدخل محلا للطور، للوهلة الأولى تخال تلك الزجاجات صورا مكرورة، تتاملها قليلا لتدرك الاختلاف بينها، عطور من كل لون يامتداد درجات الأصفر والبني والأحمر وعطور من كل صنف السوائل والدهون والمساحيق، عطور تنتمي بإسمائها لأماكن عديدة، تدخل بك إلى طقوسها التي تشبه طقوس الليالي العربية

مصمما رائحة العود والعبر أو سواهما يستلمك الأذقة الضيقة من حانوت العطور إلى متاجر العاديات أصبحت مقصد جبل زوار سوق الظلام، المشغولات اليدوية كثيرة، صاغتها أيد لغتها الفن، ولهجتها البراعة ولكنها التقود، ولسان حالها يخبزل التاريخ في قطع نحاسية أو خشبية، عاجبية أو قماشية خزفية أو زجاجية، ربما تدرك أي القطع جمعتها أمواج التجارة من شرق السواحل الإفريقي أو جنوب الشاسطيء الأسويي.. وربما يعزوك القليل من التخمين والكثير من المساعدة

هذه التماثيل تخيل صاغتها أبدا مثال عجوز وضريح من زنجبار.

هذا الجرامفون تركه الوريثة، مع أسطوانته المشروخة، ويوقه الخاص، لأبد أنه أنشجى صاحبه بهرا!

— إلهة قالة تصوير من بولندا، لا تجريها فهي لا تعمل، يكفي أن تحفظ بها بجانب كتاب مطبوع بلغة غير مفهومة!

محلات تبيع العطور، تعبق برائحة أعواد البخور المشكلة



العثلات واليوم ترى كل شيء ينصهر في بوتقة واحدة، كل شيء مختلط، ضاعت الحدود أو هنت وربما تناساها الزمن. اختلفت لغة التعامل، كما اختلفت الأقدام الواردة عليه).

(هنا أمام المحلات كنا نشغل الوقت بالسمر، حلقات تجتمع طوال النهار، ولا يفرقها إلا الايذان بإغلاق السوق عند المغرب لم يكن هناك مكان للمبيت داخل السوق، ولم يكن مسموحا بذلك، ويفك الليل ضفائره الطويلة ينثرها بين الطرقات الملتوية، نجري خلفها حتى البوابات كي لا تلتقي دونتنا).

للأسواق العربية عبقها الخاص وسحرها الأثير، تتسع لفضاءات العوالم كلها تحت سقف واحد، رحابة لا يطويها ضيق الحارات والأزقة التي تربط بين أجزاء ذلك الجسد كما الشرايين، تتدفق فيها الحياة كل صباح حاملة معها رتبة متجددة.

تصافحك وجوه المحلات بكرنفالية رائعة، في أحد محلات التوابل يتوسط البائع مرآتين خلفه، تعكس في تناسق بهي صور الأواني والعلب والزجاجات والصناديق والأكياس التي تحوي الأعشاب والحبوب والمساحيق والثمار المجففة وغيرها، نلقي

أبدا ربما تسال عن عطر بعينه، فيحاول أن يبيعه آخر. كان لبيع التوابل والحبوب والليمون المجفف والأعشاب، تخبر البائع اللحوم أنك ستعود إليه، متجر متخصص في الحقايب الجلدية وما على شاكلتها، لا بد أن تجادل كثيرا في السعر. مطعم صغير تدحرج منه رائحة أطباق آسيوية تسرع الخطى حتى تتجاوز بوابته. جوسق عصير وغزل البنات وفيشار، تلتهم الفيشار الساخن كما لو كنت تستعيد طفولة منسية سوبر ماركت يبيع كل شيء، فلتلقط منه أي شيء. مكتبة عتيقة تشتري منها كتابا يحمل اسم تودد الجارية، إحدى حكايات ألف ليلة وليلة. تاجر عاديات يبيعك الفضة بالجرام، وآخر يكتشف فيك آثار السائح فيعرض عليك سوارا تقليديا يبالغ في ثمنه كثيرا. حظك في الصباح أن تكون المشتري الأول، أو هكذا يوهمك البائع، تترك أن السعر سيكون على هواك.

تخلق المحلات من تنافرها لحنا متجانسا، بعضها يجلس أمامها أصحابها، شواهد على عصر مختلف، كان بالأمس القريب، منذ ٣ عقود بالتحديد يهوج بحركة مختلفة: (بالأمس قسمت السوق الحرف والأسن، كما قسمته

في مثل سنهـا. كان هناك مياشاق ، كالأسطورة بينها وبين بضاعتها لا يفك طلسمهـ، إلا من تجلس إليها لتشتريه منها.

ترسل الفوانيس نورها في تناسيق بديعة وبألوان زاهية. مصابيح السوق منارة بشكل دائم، فأسقفه السعفية البديعة تمنع أشعة ضوء الصباح من أداء مهمتها بشكل كامل. ستعيش طقس الدخول الى الليل حتى في قلب النهار.

لا بد أن تتمتع بحاسة مكانية استثنائية حتى تتجنب التجول في دوائر لا تنتهي، ربما كان من الأجدى أن تجد علامة ما على أنك وصلت هذا الركن أو ذاك حتى لا تعود إليه، فطرق السوق تتشابك كما تتشابك أيدي العشاق.



وتسمية السوق بسوق الظلام ترجع الى كثرة الأزقة والسكك التي تصطف عليها المتاجر التي يتميز بها سوق الظلام. وكان يبدو شبه مظلم لانغلاقه، حيث تحتجب عن هذه الأزقة أشعة الشمس خلال النهار وتتضاعف العمدة في الأيام الفائتة بحيث تحتاج حينها الى ضوء مصباح لكي تعدد خطواتك.

عليه التحية، كان يعرف أن طقس جلسته هو الذي جذبنا، يبتسم وهو يقدم لنا عرضا لشراء شيء ما .. نشكره ونمضي.

كلما ابتعدنا ، خفت الضوء واتسعت العبارء.. لدخل ذلك الزقاق الضيق، المحلات تحمل أسماء مالوفة وغريبة، أسبوية وأفريقية ، كتبت بحروف عربية وغربية، بعضها جديد، وأكثرها احتفظ بطلائع الأول، في غرابة تقتفي خطواتنا العيون التي اكتشفت طراجة معرفتنا بالمكان، وبعضها حرص على مواصلة عمله الأزلي في صمت أبدي، بينما أكثرها توقف ربما لادراكه أن شيئا مختلفا يدور.

تحمس بعض أصحاب المحلات لالتقاط الصور، رفض معظمهم الاستجابة.

لكنها كانت تغتلف، رمقتني بنظرة ما وهي تسر في أدن زميلي بكلمات، لم يعر ضوء آلة التصوير نقابها الذي لم يبرز غير عينيها. كانت تبيع الكحل وعيناها كحيلتان، تمسك قارورة العطر وهي مضمخة به، تربت على صندوقها بكف ذات أصابع دقيقة حناؤها داكنة كبشرتها (هكذا اكتشفت حينما انحصر كمها قليلا عن ساعدها الأسمر) كثرات يعبرن السوق بهذه الصناديق الساحرة التي تحتفظ للمرأة بسر ما، لكن قليلا كن



كانت ثلاث
ارتفاع درجات
الحرارة في ذلك الوقت
وظروف البيئة الصعبة .

كثير من ملامح السوق أدخل عليها
تغييرات لا تمت بصلة الى هوية السوق السابقة،
بداية من الابواب التي كانت في السابق من الخشب المشغول
بأيد عمالية الى طريقة البيع، فسابقا لم تكن هناك طاولة أو
كراسي في أي دكان في السوق وكان أصحاب الدكاكين يجلسون
على الأرض أو تكتية، أما الآن فترى المكاتب الفخمة والدواليب
بمختلف الأنواع والكراسي. (١)

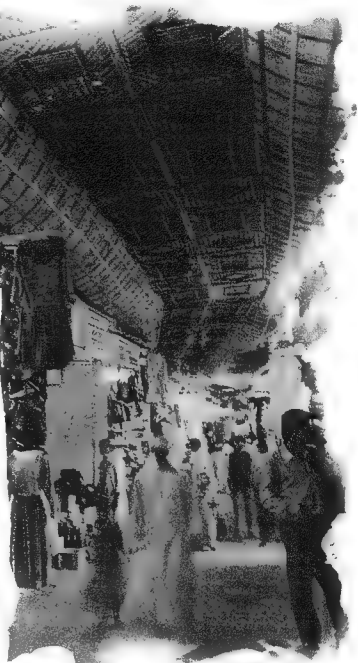


«قضيت بقية نهاري منتقلا بين مقهى «الفرنكيا» وجمعية
الفنانين التشكيليين، وسوق الظلام حيث أجد متعة خاصة في
تنسم عبق الماضي المنبعث من أعماق الدكاكين القديمة، وتأمل
حركة الباعة والمشتريين، كنت أهرع الى سوق الظلام حين أشعر
بالحاجة الى الانعقاد من أسر الذات والدخول في فضاء مشهدي
ينبض بالحياة قادني قدامي الى مكتبة تنفرد ببيع أهم الكتب
في الأدب والعلوم الانسانية، تجاذبت أطراف الحديث مع
صاحبها الحاج محمود، الذي تربطني به معرفة سابقة، فانا
واحد من زبائنه الذين يترددون بصورة دائمة على مكتبته.
أشترت هذه المرة «البيان والتبيين» للجاحظ، وطواسين
الحلاج، وكتاب صغيرا عن الزخرفة الاسلامية، شكلا لي الحاج
محمود عن تردى أحوال البيع لديه وقلة المشتريين معللا ذلك
بتزايد أعداد المكتبات التي تباع كل شيء، ابتداء من الكتب الخفيفة
التي لا تحوي شيئا ذا قيمة وانتهاء بالدفاتر والاقلام والحقائب
المدرسية». (٢)



«انعطفت صوب سوق الظلام، حيث اعتدت أن أمر بها في
اتجاهي نحو سوق السمك، وحيث كنت أشتد رواثع البهارات
المختلطة بروائح البخور الكثيرة وروائح الصندل وبعن العود
والمح عن قرب وجوه النساء المزينة أمام شرفات المحلات وأيدي
الهنود والسبع التي تتعمد ملامسة النساء في الاماكن الرخوة.

كانت السوق تبدو مظلمة هذه المرة مثل اسمها، حتى تلك
الحشرات الصغيرة التي كثيرا ما ألحها تستحق تحت الأقدام
وهي تتراكم بجموع نحو قطع السكر الملقة، اختلفت هي
الأخرى، وتساءلت حينها، هل هو يوم صمت عالمي تكاثفت فيه
سائر المخلوقات الأرضية عداي؟!» (٣)



«سوق الظلام» يطلق بالتحديد على الجزء الذي يمتد من
مسجد الرسول الأعظم الى خور بemie وهذا بالفعل فيه دكاكين
مكتفة بحيث لا تترك فرصة لدخول أشعة الشمس. أما الجزء
الشرقي فيختلف حيث كانت فيه فتحات تسمح بدخول ضوء
الشمس. وعلى منوال التفاصيل الصغيرة للسوق... هناك
تسمية أخرى لهذا السوق بشقيه التي تفصل بينها فتحة
خور بemie، وهي السوق الصغير والسوق الكبير. وتسمية
السوق الصغير تطلق على سوق الظلام أما السوق الكبير فهو
سوق الجملة.

كان بناء السوق من الطين وسعف النخيل وهي المواد التي



مطرح. علت أصوات المغز في المياه وبواق السيارات للمارة بجانبنا. وازداد هطول المطر لتتسع خطواتنا أكبر من ذي قبل، والرصيف الذي غاص في ماء المطر لا يريد أن ينتهي^(٢١)



وفي المقهى الأخير من السوق حيث بخار اللحظات يفقد التركيز رغم المزيد من الشاي والقهوة العمانية للمساواة من بين أنامل البائع المتجول. هكذا تنقاد في سوق الظلام بهاجس الخطوات الثقيلة. وصدى الأيام الماضية حيث السوق - الميناء بعوابة الطفولة والانفتاح البدئي على الفضاء المتسع، ما بين مشهدى السوق والبناء نغمش أحلامنا الذهبية كلما شاهدنا سفينة تحضن أعماق البحار .. ونحزن نقبض على اللحظات من الأفلات من بين أيدينا.^(٢٢)



أكتب شيئا من الآن أو ربما الحنين للماضي التليد الذي حقا توج رمزا لحضارتنا وعبر عنه بأحدث الأساليب العصرية. ما تلمسه اليوم حاضر مشرق بنته سواعد فتية بزمن يكاد أن يكون معجزة. أن جاز التعبير. بالأمس القريب وليس البعيد كان ميناء مطرح التجاري ينبوعا لكل زائر يقفني منه عبق عُمان ومناطقها التجارية الأسيلة . تلك التي كانت مربعا لتمازج مناطق ولايات السلطنة بعضها ببعض. استذكر الماضي الجميل كنا أطفالا نسابق الريح بين تلك الأزقة المغيرة في كل صباح نصطاد شيئا من الأسماك الصغيرة على شاطئه مطرح ثم نشوبها على مخلفات الأوراق أو قطع الأخشاب الصغيرة جدا ونشتم رائحة السمك المشوي تلك الرائحة التي كانت تتغلغل

(وأخيرا استجاب لنصيحة الفتاة التي ينتمي إليها لزاولة مهنة العتالة في سوق الظلام. فمن ظلام الأصفار الواقعة دوما في خانات الشمال إلى ظلام آخر يترصد به في ضيافة المدينة فعليه أن يحمل الأصفار والمدينة وكل كدر تركه على بوابات القرية. سيمثل البحر والبستان وجحيما أذكر يسكن في أزقة السوق ويدلف في ضجيج غير ضجيج المدينة سينهار ليالي ويبلغه سوق الظلام. لا بد من دفع الآتاة إلى الزعيم مخصوب الزامط، حامى سوق الظلام ومرعب العتالين)

ومع مرور الزمن أصبحت حركة سوق الظلام تقل بل أصبحت شبه ساكنة. بعد سنوات من زمن الرحلة شامخة أصبح للمدينة مجمعات تجارية انقذت سكانها مع قمع الصيف وفي أحد تلك المجمعات التجارية بافظة لبيع الذهب والتحف والمجوهرات لصاحبها خصوب الشئاء وشريكه سعد العتال إلى أن تقيأت من موجات الضحك. وأنا أرشف آخر قطرة من فتجان القهوة التركية بمقهى يجاور ذلك المحل وفي التساؤل هل يعود سعد الشئاء ويسقط قناع خصوب الزامط ذكرونا أن سميناهم،^(٢٣)



هبط الليل نوة لتصارعه مصابيح الشارع العام وأضواء الميناء التي انعكست على صفحة البحر مكونة مشهدا رائعا، ثم ارتعشت بشدة، ثم ضاعت معالمها.

تبدو قلعة مطرح كلوحة سوريقالية من وراء جدار المطر الشفاف الذي يمنح الرؤية بوضوح.. هنا التاريخ.. هنا انحتمت فلول البرتغال قبل أن تطرد، هنا الماضي بكل ما فيه يترصد على

داخل النفس فتضفي عليها سمة الأرض والقناعة.

ومن ثم ننشد السوق حيث كل شيء بسيط فيه بارع في
الجمال الدكاكين الصغيرة والباعة المتجولون وحلقات البيع
والأزقة والأصوات المتصاعدة المتنامية الجودة ! نعم المتنامية
الجودة ذلك لأنها كانت عربية إلا أن الزمن تسابق مع الماضي
ونحاه بعيدا جدا وألقى بنا أطفال الأسر رجال اليوم بلازقة
جديدة ومحلات كبيرة وأناس من اجناس متضاربة وأضحى
الماضي بكل ما حوى ذكرى ننشدها فلا نلمس منها إلا أطلالا ، إلا
أن ما يسعف القلب ذلك الوجود الذي تحقق عبر السواعد الفتية
التي آلت على نفسها إحياء الماضي بوجوده، جميلة مطرح
وقلاعها الفتاة. (٧)

● ● ●

حين تمددت لأول مرة على شاطئك
الذي يشبه قلبا، نبضاته منارات
ترعى قطعتها في جبالك الممتدة
عبر البحر
أطلق بين مقلتيك منجنيق طفولتي
وأصطاد نورسا تائها في زعيق
السفن.

نجومك أميرات الفراغ
وفي ليل عريك الغريب تضئتين
السموع لضحاياك كي تنيري
طريقهم للهاوية.

أبعثر طيورك البحرية لأظل
وحيدا. أصغي الى
طفولة نبضك المنبثق من
ضفاف مجهولة
تمزق عواصفها أشعة

المراكب

كم من القراصنة سفحوا أمجادهم
على شواطئك
المكتظة بتريف الغربان
كم من التجار والغزاة
عبروك في الحلم
كم من الأطفال منحوك جنونهم
مثل ليلة بهيجة
لعيد ميلاد غامض؟

القرويون أتوك من قراهم،
حاملين معهم صيفا من الذكريات
مطرح الأعياد القزحية البسيطة
والأمانيات المخمرة في الجرار،
الذنيا ذهبت بنا بعيدا
وأنت ما زلت تتسلقين أسوارك القديمة.
وما بين الطاحونة و«المشعب»
يتقيا الخطاؤون صباحات كاملة،
صباحات يطوحها النسيان سريعا. (٨)

الهوامش

مشريط الذكريات - مجلة تصدرها بلدية مسقط
مبارك العامري من روايته شارع الفراميدي

يونس الأحزمي من مجموعة حبس النورس (قصة يوم صمت لي مطرح)

علي العمري من مجموعة أسفار وملح الوهم (قصة سوق الطلام)

سالم آل توبه من المجموعة القصصية الطارقيل الشتاء (قصة حمى تركنا مطرح)

طالب العمري جريدة عمان ١٩٨٨

مرتضى بن عبدالخالق عبيداه

سيف الرجحي من مجموعة رأس المسافر

(من قصيدة حب الى مطرح)

* * *



الأدب والرواية الجديدة عند رولان بارت

تقديم وترجمة: عبدالرحمن بوعلي *

مقدمة :

من المعروف أن رولان بارت ظل يشكل إلى زمن قريب جدا إحدى المنارات النقدية في تاريخ النقد الأوروبي الحديث، والفرنسي على وجه التحديد، كما أنه شكل منارة بالنسبة للنقاد العرب الذين تبنا منهجه وطبقوه ، مرة بنجاح ومرة أخرى بطرق تراوحت بين النجاح والفشل الذريع.

ومن اللافت للانتباه - مع ذلك - أن الكثير من النقاد العرب ربما نسوا هذا الناقد الكبير وراثته المهم الذي نهلوا منه كزمن طويل ، فسارعوا إلى تبني مناهج ونظريات جديدة أخرى، ومن بين هذه المناهج والنظريات نذكر على سبيل المثال لا الحصر «السيميوطيقا» (أو السيميائيات) والتفكيكية ، و«الهرمينوطيقا» ، و«نظرية التلقي» وهي مناهج أثبتت كلها نجاعتها وكفاءتها النظرية والتطبيقية. ونحن هنا في هذا الملف الذي خصصناه لرولان بارت من خلال ترجمة بعض نصوصه - لا نريد أن نعيد إلى الأذهان بعضا من إشراقات رولان بارت، ولا نريد أيضا أن نفتتح قوسا فحسب، لأن هذا الناقد الفذ لا تستوعبه إلا الإشراقات ولا تستنفده الأقواس، ولكننا نريد من خلال ذلك أن نستعيد ذكره لنؤكد على الدور الحيوي الذي لعبه في تطوير المقاربات النقدية المعاصرة من جهة ، وعلى ضرورة الانصات إليه مرة أخرى من جهة ثانية.

أما النصوص التي ترجمناها فهي ثلاثة: دراستان وهما «الأدب الموضوعي» و«الأدب الأدبي» ، والنص الثالث «حوار حول الأدب» ، وقد اقتطفنا كل ذلك من كتابه «محاولات نقدية» الذي يعتبر من كتبه الأساسية.

ويتعلق موضوع هذه الدراسات - بـ «الرواية الجديدة» التي شغلت رولان بارت كما يعلم الجميع. في الدراسة الأولى اهتم رولان بارت بالرؤية الموضوعية للروائي «دوب غريي» وعلاقتها بالموصف الروائي وبالفنون الأخرى ، خاصة من خلال رواية «المحاولات» "les gommages". أما الدراسة الثانية فقد اهتم فيها بالشكل الروائي الذي هدم البنية الكلاسيكية وذلك من خلال رواية «دوب غريي» و«الرائي» "le voyeur". وأما الحوار فقد حلل فيه رولان بارت بعض القضايا النقدية التي كانت تهم المجال الأدبي أو مجال الموضة التي أولاها الناقد عناية فائقة.

أخيرا ، فإن ما نرجوه هو أن نقدم للقارئ بعضا من التراث النقدي لرولان بارت الذي نشعر أننا قصرنا في الاعتراف به.

* باحث ومترجم واستاذ جامعي من المغرب

المعد الثاني عشر - أكتوبر ١٩٩٧ ، نزع

الأدب الموضوعي

موضوعي (ة)، صفة - مصطلح بصري . فالزجاج الموضوعي هو زجاج النظارات الموجه الى جهة الشيء الذي نريد رؤيته (ليترى Little).

توجد حاليا على واجهة محطة القطار بمونبارناس عبارة كبيرة كتبت بحروف النيون «كيلومترات سعيدة» ، وبعض حروفها مطفئة، باستمرار. ان هذا موضوع جيد بالنسبة لروب غريبي، وقريب من قلبه، بسبب أن النقط التالفة لهذه اللادة يمكن أن تغير مواقعها من يوم لأخر.

ومثل الأشياء الملهية والمتحولة جزئيا كثيرة في أعمال روب غريبي، وبصفة عامة فهي مأخوذة من الديكور المديني (التصاميم البلدية، اللافتات المهنية، الاعلانات البريدية، واسطوانات الإشارة، وشبائيك العمارات، وسطوح الجسور)، أو من الديكور المعيشي (النظارات، الازرار الكهربائية، المحاولات، أباريق القهوة، عارضات الأزياء، الأكالات الجاهزة) أما الأشياء الطبيعية فتشادة (الأشجار في الرؤية الشائلة المنعكسة وذراع البحر في طريق العودة)، وهي منتزعة مباشرة وقيل كل شيء من الانسان والطبيعة لتستعمل كعلامات لتأمل «بصري».

كل هذه الأشياء توصف في الظاهر بشكل أقل نسبية مع طابعها الذي ليس له معنى، أو طابعها الوظيفي الخاص على الأقل. إن الوصف عند روب غريبي هو دائما لظولوجي . فهو يمسك بالشيء مثل المرأة، ويشكله أمامنا كمشهد، أي أننا نمنحه الحق في أخذ وقتنا دون تفكير في النداءات التي يمكن أن تصدرها جدلية السرد الى هذا الموضوع للفضوح. ان الشيء موجود هنا ، وهو يمثل الحرية نفسها في الانتشار مثله مثل أي مشهد بلازاسي. ودوننا حاجة الى ضرورة نفسية. والخاصية الأخرى لهذا الوصف انه ليس إيحائيا البتة. فهو يقول كل شيء ولا يبحث في مجموع الخطوط والمواد، عن هذه الصفة التي تدل بشكل مختصر على الطبيعة الكلية للشيء (راسين) وفي الشرق الخالي، كيف صار غسقي، أو هيجو: «لندن اشاعة تحت سمابة دخان» إن كتابة روب غريبي ليس لها حجم، وليس لها سمك أو عمق، فهي تظل عند سطح الشيء، وتجوبه كذلك، دون أن تعطي أهمية لاحدى مميزاته. إنها إذن تقيض الكتابة الشعرية. فالكتابة لا تنفجر هنا، ولا تنقب، ونحن لا نعطيهها وظيفة الخروج مسجلة كليا أمام الشيء، لكي تبث في قلب مادة عن اسم غامض يختصرها. اللغة هنا ليست اغتصبا ليم، بل هي امتداد لسطح كذلك. إنها مكلفة بـ«تولوين» الشيء، أي يلمسه ، ويتقديس - بالتدرج - على طول قضائه - سلسله من الاسماء المتنامية لا يمكن لأي اسم أن يستنفده.

هنا يجب أن ننتبه أن دقة الوصف عند روب غريبي لا علاقة لها بالانجاز الحرفي الواقعي، فالواقعية التقليدية تجمع الخصائص بناء على حكم ضممني، والأشياء ليس لها أشكال فحسب، بل ولها أيضا روائع وخصائص ملموسة وتكريات وتماثلات ، وباختصار فهي تعج بالدلالات ولها ألف صيغة لادراكها. وهي ليست بلا عاقبة ما دامت تجلب فعلا انسانيًا هو اما النور أو اللذة أمام هذه التوفيقية الحسية الفوضوية والموجهة في الوقت ذاته، يفرض روب نظاما وحيدا للاستيعاب هو الرؤية ، فالشيء ليس هنا مسكنا للعلاقات أو الاحاسيس والرموز الكثيرة ، إنه فقط مقاومة بصرية.

ان هذا الربيع من قيمة البصري يؤدي الى نتائج فريدة. ومن هذه النتائج، بدءا، أن الشيء عند روب غريبي ليس له عمق، فهو لا يحمل قلبا تحت سطحه (والدور التقليدي للأدب كان لحد الآن هو رؤية أسرار الأشياء خلف السطح)، كلا فالشيء هنا لا يوجد خارج ظاهريته، فهو ليس مكررا ولا مستعارا، ولا يمكن أن نقول أنه كثيف، والا فإنا نساكن في حضن للطبيعة الثنائية. ان الدقة التي يعتددها روب غريبي في وصف الشيء ليست مقاربة هادفة، فهي تذيب الأشياء كليا بحيث بمجرد أن يوصف مظهره يكون قد استنفد. وإذا ما تخلل عنه الكاتب فليس نزلًا عن حاجة بلائية. بل لأن الشيء ليس له من مقابلة إلا مقاومة سطوحه، وبمجرد ما يتم اجتياز هذه السطوح يجب أن تنسحب اللغة من استثمار لا يكون الا غريبًا عن الشيء، وعن قانون الشعر أو الفصاحة. ليس الصمت عند روب غريبي عن الكنه الرومانطيسي للأشياء صمتا إيحائيا أو تقديسيا، ولكنه صمت يذيب بشكل نهائي حدود الشيء، لا ما بعده. فقطعة الطماطم الموضوعية على ساندويتش والموصوفة حسب طريقة روب غريبي تشكل موضوعا غريبا منطويا بصراحة في نظام جزئياته، ولا يوحي بشيء آخر إلا بنفسه. ولا يقدور قارنه الى موضوع آخر وظيفي أو مادي، فـ«الشرط الانساني هو الوجود هنا، فروب غريبي يذكرنا بكلمة هيجر هذه التي قالها بصدد في انتظار غودو. إذن فأشياء روب غريبي أيضا صممت لتكون هنا، وكل فن الكاتب هو أن يعطي للشيء وجودا هنا وأن يبرز عنه «أن يكون شيئا آخر».

اذن غليس للشيء عند روب غريبي لا وظيفية ولا مادة، أو بعبارة أوضح فالوظيفية والمادة كلاهما تمتصهما الطبيعة البصرية للشيء، وهذا مثال بالنسبة للوظيفية. فعشاء السيد ديبون جاجن: إنه قطعة جامبو. تلك على الأقل علامة كاتبة للوظيفية الغذائية، لكن روب غريبي يضيف قائلا «فوق طاولة المطبخ هناك ثلاث قطع رقيقة من الجامبو مسبوطة في صحن». فالوظيفية هنا قد تم تجاوزها بالشيء نفسه، فالرقة والبسط واللون تشكل

للاستعارة وينزعها من شبكة الأشكال أو الحالات المأتمنة التي اعتبرت دوما حجلا متميزا للشاعر (وتعرف جيدا كم أعدت أسطورة «المسلطة الشعرية» نظمة الإبداع الأدبي).

لكن أصعب ما يمكن قتله في الشيء الكلاسيكي هو إغراء الصفة الغريبة والشاملة (الجشطنية إذا جاز القول) التي تتجس في ربط كل أواخر الشيء الميتافيزيقية (في الشرق الخالي) . وما يقصد روبر غريبي تشهيره هو الصفة إذن، فالصفة ليست عنده إلا صفة مكانية، موقعية، وهي ليست في جميع الأحوال ثنائية. وأنا كان يجب نقل هذا التعارض إلى ميدان الرسم (مع أخذ التخلفات التي يفرضها هذا النوع من المقارنة بعين الاعتبار)، فانه بالإمكان أن تعطي كمشال عن الشيء الكلاسيكي هذه الطبيعة الميتة الهولندية، حيث إن دقة التفاصيل تحتويها كلها، الصفة المهيمنة التي تحول كل مواد الرؤية إلى احساس وحيد من النوع الحشوي. إن اللامعان مثلا هو النهاية المتجلية لكل التكوينات الكثيرة في الفن الهولندي مثل المحار والزجاج والخزف والمعدن. إن هذا الرسم يحاول منح الشيء صفة شفاقة بالغة الربة. إنه هذا المنحدر الرفيع نصف البصري ونصف المادي الذي تقحه فينا عن طريق نوع من البعد السادس، العضوي لا السطحي. وكان الرسام قد توصل إلى تسمية الشيء باسم دالي، ومودج يتلفنا ويجذبنا إلى استمراره، ثم يورطنا في غطاء سطح متجانس ومادة مثالية مشكلة من نوعيات كل المواد الممكنة التفضيلية . وهنا يمكن أيضا سر البلاغة البوليدرية الرائعة حيث كل اسم معجل بالانظمة الأكثر اختلافا. يودع إتاوته من الاحساسات المثالية في قبضة مسكونة وكأنها تشع بالمادة.

إن الوصف عند روبر غريبي على العكس من ذلك يشبه الرسم الحديث (بالمعنى الواسع للكلمة) ، وذلك من حيث إن هذا الأخير قد دخل في التوصيف المادي للفضاء، ليقترح قراءة متزامنة للتصاميم التصويرية، وليعيد للشيء «نفاقة الأساسية» إن روبر غريبي يحطم في الشيء هيمنته لأنها تقايضه في هدفه الرئيسي الذي يتلخص في إدراج الشيء ضمن جليلة للفضاء الذي لا يكون أوكليديا، ثم إن الدقة التي بواسطتها يوضع الشيء بأخضاعه إلى نوع من الأكلار في السطوح، والتي بواسطتها تحقق مرونة رؤيتنا لجانب مقاومة شديدة الضعف، ليس لها أية علاقة بالهم الكلاسيكي في تسمية اتجاهات اللوحة.

ويجب أن نتذكر أن اللوحة في الوصف الكلاسيكي هي دائما عرض وأنها مكان غير متحرك ثابتة الأزل، وأن للمشاهد (أو القارئ) قد أوكل إلى الرسام كي يتحرك حول الشيء ويستطلع بنظرة منتقلة ظلاله و«موقعه» (بتعبير بوسان Poussin) ، ويعيد له تزامن كل المقاريات الممكنة. ومن هنا تنبع السيادة

الغذاء أقل مما تشكل فضاء مركبا. وإذا كان الشيء هنا يشكل وظيفة لشيء ما فليس ما يقصد منه (أن يؤكل)، بل يشكل وظيفة لمساره البصري، مساره الذي تكون خطاؤه انتقالا من شيء إلى آخر ومن مسافة إلى أخرى. إن طبيعة التقنية إذا جاز لنا القول، هي دائما ظاهرة بشكل مباشر، فالسندويتشات أغذية، والمحاصوات أدوات للمسح، والجسمور بناءات للعبور. فالشيء ليس غريبا أبدا، فهو جزء في مستوى الوظيفة الضرورية، من ديكور مدني أو معيشي. غير أن الوصف يصر على أن يكون أبعد. ففي الوقت الذي تنتظر فيه أن يتوقف حين يستفد الشيء، يأخذ هو بطريقة أخرى آخر نوبة الأارغن الشاذة قليلا ويحول الشيء إلى فضاء. إن وظيفته ليست إلا وهمية، فمساره البصري هو الحقيقي، وإنسانيته تبدأ ما بعد استعالمه.

إنه التحويل الفريد للمادة، ويجب التذكير هنا بأن «حس» cénathesie المادة كامن في عمق كل احساس رومنتيقي (بالمعنى العميق للكلمة) . وقد بين ذلك جان بيير ريشار، بمسدد فلوير وكتاب آخرين من القرن التاسع عشر، في دراسة ستصدر قريبا. فعند الكاتب الرومنتيقي يمكن معالجة موضوع المادة، وذلك في الحالة التي لا يكون فيها الشيء بصريا بالنسبة إليه، بل ملموسا، هذا يجذب قارته إلى تجربة مستوية للمادة (استهزاء أو تضياعا) . وعلى العكس، عند روبر غريبي، فاستمرار البصري والتضحية بكل خصائص الشيء لصالح وجوده «السطحي» (يجب الإشارة هنا إلى انعدام الاهتمام بالتقليدي بهذه الصيغة من الرؤية) يلغي كل التزام من مزاجي إزاء الشيء. فالنظرة لا تنتج أي فعل وجودي إلا إذا كان من الممكن أن يختصر في أفعال اللمس والهضم أو الطمر، لكن روبر غريبي لا يسمح أبدا بتجاوز البصري للحشوي، فهو يقطع بعنف البصري عن إبدالاته. أنني لا أرى في أعمال روبر غريبي إلا استعارة واحدة، أي صفة واحدة للمادة، تطبق فقط على الشيء التحليلي - نفسي فقط في أعماله رقة المحاولات (أنني أريد مساحة رقيقة). وخارج هذا الوصف للملموس الذي تعبر عن الجانوية العجيبة للشيء التي تعطي العنوان للكتاب كفضيحة أو كلفر، توجد نقطة المضمون عند روبر غريبي، ذلك لأن الإدراك البصري الذي يدم كل مكان، لا يمكن أن يؤسس لا تطابقات أو اختزالات، بل فقط توازيات.

بهذه الاستعانة المستبدة بالرؤية يقترح روبر غريبي نفسه بدون شك لقتل الشيء الكلاسيكي. إن المهمة صعبة، ذلك لأنها، وبدون انتباه منا، تعيش أدبيا في تألف مع العالم، هو تألف عضوي لا بصري. إن الخطوة الأولى لهذا القتل البالغ اللهاء هي عزل الأشياء ونزعها من وظائفها وفوائدها. ولا يترك لها روبر غريبي إلا روابط موقعية وفضائية سطحية. إنه يجردها من كل إمكانية

الخيالية والظروف المشاهد (المعبر عنها باسماتية التوجهات .
 يعينا يسارا .. أمام..خلفا..). فالوصف الحديث، وعلى الأقل
 وصف الرسم، على العكس من ذلك، يثبت الرائي في مكانه، ثم
 يفكك العرض ويوظفه مرات عديدة ليلائم نظرته. وقد سبق لنا
 أن لاحظنا أن أقنعة الرسم الحديثة تخرج من الحائط، وأنها
 تأتي الى المشاهد وتحاصره بفضاء عمائلي. ان اللوحة ليست
 «موقعا بل هي شيء يعكس» (كما يمكن أن نقول). وهذا
 بالضبط الأثر الذي تملكه أوصاف روب غريسي. فهي تتطلق
 فضاءيا، ويفكك عنها الشيء دون أن يضع مع ذلك أثر موقعه
 الأول، ثم يصير عميقا دون أن يكف عن أن يكون سطحيا. وهنا
 نتعرف على الثورة نفسها التي حققتها السينما في مجال
 انعكاسات الرؤية.

في والمحاوات les gommages كان روب غريسي مالكا
 للأناقة في إعطاء مشهد يصف فيه بشكل مثالي كل علاقات
 الانسان والفضاء الجديد. فبوتة e bonne يجلس وسط غرفة
 عارية وفارغة، ويصف الحقل الذي يراه. هذا الحقل الذي يشمل
 زجاج النافذة نفسها التي يتحدد خلفها أفق السطوح، والذي
 يتحرك أمام الانسان الجامد، فيخرج عن «أولدينيته» في الحال.
 لقد أعاد روب غريسي هنا انتشاج الشروط التجريبية للرؤية
 السينمائية فالغرفة المعجبة الشكل هي الصالة، وعريها هو
 ظلامها الضروري لانتيق النظر الثابتة، والزجاج هو الشاشة
 المسطحة والمفتوحة في نفس الوقت على كل أبعاد الحركة، حتى
 على أبعاد الزمن.

لكن كل هذا لا يعطي في العادة كما هو، فألة التصويرية
 لروب غريسي هي في جزء منها آلة مفادعة. ويمكن أن نمثل لذلك
 التطبيق البارز حين يبدأ في ترتيب عناصر اللوحة حسب التوجه
 الكلاسيكي للمشاهد التخييل، فروب غريسي مله مثل أي كاتب
 تقليدي ينوع الاتجاهات ويسارا و«يميناه» وقد رأينا دورها
 المحرك في التأليف الكلاسيكي غير أن هذه المصطلحات النظرية
 الخالصة لا تصف في الحقيقة أي شيء، فظفوها هي أواخر إشارية،
 وسعها ليس أكثر من سمك الرسالة السيرنطيقية. وقد كان هذا
 بلا شك أكبر وهم في البلاغة الكلاسيكية من حيث إنسان نطن أن
 التوجيه التقني للوحة يمكن أن تكون له سلطة ما لا يماها أو
 التقديم. ثم أن هذه المفاهيم أنبيا، أي خارج النظام الاجرائي هي
 مفاهيم ثابتة، أي غير مفيدة حرفيا، وليس لها من تبرير إلا لتبرير
 الثبات المثالي للمنتج.

وأنا كان روب غريسي يستعملها برؤية الحراري البارح،
 فلفرض السخرية من الفضاء الكلاسيكي، وبهذه تقنيات تصلب
 المادة وتبخرها تحت ضغط فضاء مبني بشكل كاف. إن مختلف

تدقيقات روب غريسي وشغفه بالطوبيوغرافيا كل هذه الآلة
 الهدف منها تحطيم وحدة الشيء بوضعه في موضع بشكل مبالغ
 فيه، أي بشكل تفرق فيه المادة أولا تحت ركاب الخطوط
 والتوجهات ويوصل تحصف السطوح التي تملك أوصافا
 كلاسيكية تأليا الى تعجز الفضاء التقليدي كي تستقبله بفضاء
 آخر، يملك كما سنرى عمقا زمينيا. واجمالا فالعمليات الوصفية
 لروب غريسي يمكن اختصارها هكذا: تحطيم بويلر بالاستعانة
 بالساحرة بالمارتين، وبهذا الفعل يقع تحطيم لامارتين (هذه
 المقارنة ليست مجانية إذا سلمنا بأن حسنا الأدبي موجه وفق
 نظرة لامارتين للفضاء). إن تحليلات روب غريسي الدقيقة والمتناينة
 لدرجة أنها تظهر وكأنها تسخر من بلزك أو فلوير من خلال
 تدقيقها الكبير، تقصد الشيء باستمرار، وهاجم هذه الرقة
 الوصفية التي يضعها الفن الكلاسيكي في اللوحة لجذب قارئه
 الى نشوة وحدة مسترجة. فالشيء الكلاسيكي يخفي بقدرته
 صفته (للعمان الهولندي، القعر الراسيني، المادة التفضيلية
 لبويلر). إن روب غريسي يتابع هذه القدرة، فيصير تحليله عملية
 لا - مفتردة، حيث يجب أن يحطم بأي ثمن قوقعة الشيء، وأن
 يمسكه به مفتوحا ومستعدا لتقبل بعده الجديد: الزمن.

ولكي ندرك الطبيعة الزمنية للشيء عند روب غريسي لابد من
 متابعة تحولاتها التي يلحقها به ومن وضع تعارض بين الطبيعة
 الثورية لحاولته وقواعد الوصف الكلاسيكي. وبلا شك، فإن هذه
 الأخيرة عرفت كيف تخضع أشياءها لقوة التدهور، وبعدة أكثر،
 فكان الشيء الذي منذ زمن طويل تشكل في فضاءه أو مادته،
 يواجه فيما بعد ضرورة منزلة من الملكوت العلوي. فالزمن
 الكلاسيكي ليس له من صورة أخرى غير صورة المحطم
 التومنجي (كرونوس ومنطه). وسواء عند بلزك أو فلوير أو
 عند بويلر، أو حتى عند بروست نفسه (ولكن بشكل مقلوب)
 يمسك الشيء ميلودراما، فهو يتدهور فيختفي أو يجد مجدا
 نهائيا. وعن العموم فهو يشارك في عقائدات حقيقية للمادة.
 ويمكن القول أن الشيء الكلاسيكي ليس أبدا إلا مثالا تومنجيا
 لخراجه الأصلي، وهو الأمر الذي يدفعنا الى جعل الجوهر الفضائي
 للشيء في مقابل الزمن اللاحق (الخارجي إذن) الذي يشتغل
 كالقدر وليس كبعد داخلي.

إن الزمن الكلاسيكي لا يلتقي بالشيء سوى ليكون كارتته أو
 انهياره. وروب غريسي يغطي لأشياءه نوعا مختلفا جدا من
 التحول. إنه تحول صيرورة غير الظاهرة. فالشيء الموصوف في
 مرحلة أولى وفي لحظة من لحظات المسار الروائي يعود الى الظهور
 بعد ذلك «محسوبا بفارق يدرك بالكد، لأن هذا الفارق ذو طبيعة
 فضائية موقعية» (مثال: ما يكون على اليمين يصبح على اليسار).

فالزمن يفكك الفضاء ثم يشكل الشيء كمتتالية من القطع فبطي بعضها بعضاً بشكل كلي تقريباً. وفي هذا «التقريب» الفضائي يوجد البعد الزمني للشيء، فالأمر يطلق إذن ينبوع من التحول نجده بشكل فج في حركة صفائح فانوس سحري أو في أشرطة الرسوم «الساحرة».

يمكننا أن نفهم الآن الداعي الذي من أجله كان روب غريبي دائماً يستعيد للشيء بشكل بصري خالص: فاللعن هو الحس الوحيد الذي يكون فيه المتواصل هو مجموع حقول صغيرة جداً، لكن كاملة، والفضاء لا يمكن أن يتحمل الا التحولات المنجزة، والانسان لا يشارك أبداً بصريا في السيرة الداخلية للتدبير حتى في حالتها التجزئية الى أقصى حد، فهو لا يرى الا الآثار. واذن فالمؤسسة البصرية للشيء هي الوحيدة التي يمكن أن تشمل في الشيء زمناً منسيا يدرك بآثاره وليس بمصدره، أي زمناً مجرداً من القدرة على التأثير.

إن كل مجهود روب غريبي هو أنه ابتكر للشيء فضاء مصحوباً من قبل بنقط تحولاته بشكل أنه يفكك أكثر من أن يتقهر. ولكي نستعيد المثال السابق، فالكتابة بالنينون في محطة مونتراس يمكن أن تكون شيئاً جيداً بالنسبة لروب غريبي في حدود أن المركب المقترح هنا هو من طبيعة بصرية خالصة، وأنه مكون من عدد معين من المواقع ليس لها من حرية سوى حرية الاستنساخ أو التبادل. ويمكننا من موقع آخر أيضاً أن ننصو أشياء مسجعة بطريقة روب غريبي، وسيكون ذلك مثلاً قطعة السكر اللبيلة بالماء والتي تنوب تدريجياً (ومن ذلك استخرج علماء الجغرافيا صورة التضاريس الصلصالية). وهنا فإن التقهقر نفسه سيكون غير متطابق مع هدف روب غريبي ذلك لأنه لا يعيد زمناً منذراً ومادة معينة، وعلى العكس، فأشياء روب غريبي لا تخلق فساداً أبداً، إنها تخادع أو تخفي، فالوقت ليس أبداً تدهوراً أو كارثة، إنه فقط تبادل للموقع أو غطاء للعناصر.

وقد أشار روب غريبي في رؤيته المنعكسة أن الحوادث الانعكاسية هي التي تعرض لهذا النوع من القطيعة، ويكفي أن نتخيل أن التغيرات الثابتة التوجيه والنتيجة عن التفكير النظري يمكن أن تتحلل وتتشتت على امتداد مدة لكي تحقق فن روب غريبي بالذات. لكن، وهذا شيء واضح، فإن الدمج الكامل للزمن في الرؤية للشيء هو فعل غامض، فأشياء روب غريبي لها بعد زمني، لكنهما لا تملك الزمن الكلاسيكي. فزمنها غير مألوف، زمن مجاني، يمكن أن نقول إنه أعاد إليه زمناً مستدركا، أو على الأصح أعاد إليه الحركة بلا زمن.

وليس لدينا النية هنا أن نعرض للتحليل الاستدلالي للمحاولات، ويجب أن نتذكر جيداً مع ذلك أن هذا المؤلف هو

تاريخ لزمناً دائري يبقى نفسه بنفسه بشكل من الأشكال بعد أن يقود الناس والأشياء في مسار ويتركهم في نهايته تقريباً وكأنهم في حالة البدء. كل هذا يحدث وكأن التاريخ كله يعكس على مرآة تضع في اليسار ما كان على اليمين والعكس، وذلك على نحو لا يكون تحول «القصة» فيه الا انعكاساً لمرآة موزعة على أربع وعشرين ساعة. وبالطبع فلكي تكون إعادة الالتصاق معبرة يجب أن تكون نقطة البداية فريدة. ومن هنا فإن الدليل ذا الظهر البوليسي أو القريب من الرؤية النظرية يكون هو تحول هوية جثة ما.

نحن نرى أن دليل المحاولات نفسه لا يعمل سوى على تضخيم هذا للزمن الممحي أو (المنسي) الذي أصيبه روب غريبي على أشياء، وهنا ما يمكن تسميته بالزمن - المرآة، الزمن النظري. وسيكون هذا الأمر أكثر وضوحاً في طريق العودة حيث يمثل الزمن الفلكي زمن ولد والجزر الذي يغير المحيط الأرضي بلسان يجري، الحركة ذاتها التي تتبع الشيء المباشر برؤيته الانعكاسية ثم تجمعها. إن ولد والجزر يغيران الحقل البصري للمتجول معطياً بعكس التفكير اتجاه الفضاء. فقط عندما يتحقق ولد يكون المتجول في الجزيرة غالباً عن مد التحول ذاته ويكون الزمن بين قوسين. إن هذا الغياب المتناوب هو في الحقيقة الفعل المركزي لتجارب روب غريبي: أن يغيب الانسان عن صنع أو عن سيورة الأشياء وتشبيهاً «العالم أخيراً».

إن محاولة روب غريبي هي محاولة حاسمة باعتبار أنها تهجم على مادة الأدب التي مازالت تتمتع بامتياز كلاسيكي تام: هو الشيء. وليس معنى هذا أن كتاباً معاصرين لم يهتموا بذلك حيث هناك بونج وجان كايروول ولكن طريقة روب غريبي هي تجريبية نوعاً ما، فهي تهدف إلى طرح سؤال كلي حول الشيء، ومن ثمة تقسمه ككل تحول غنائي، ولكي نقف على مثل هذه المعالجة الكلية يجب أن نتعرض للفن التشكيلي المعاصر حيث نلاحظ قلق التحطيم العقلاني للشيء الكلاسيكي. فاهمية روب غريبي أنه هاجم آخر موقع في الفن التقليدي المكتوب، أي التنظيم الفضائي الأدبي. ومحاولته توازي في أهميتها محاولة السوربالي أمام العقلانية أو المسرحي الطليهي (بيكيت ويونسكو وإدموف) أمام الحركة المسرحية البوردوازنية. لكن حل روب غريبي لا يستعير أي شيء من هذه الممارك المائتسة، فهدمه للفضاء الكلاسيكي لم يكن لا علمياً ولا معقولاً، بل كان يبنينا بالأحرى على أساس بنية جديدة للمادة والحركة. وعمادة التماثلي لم يكن لا العالم الفرويدي ولا العالم النيوتوني. وبالأحرى يجب التفكير في مركب عقلي نابع من العلوم والفنون المعاصرة مثل الفيزياء الجديدة والسينما. ونحن لا يمكن أن نشير إلى ذلك بشكل فظ

لأننا نتفقد إلى تاريخ للأشكال سواء هنا أو هناك.

ولأننا نفقد كذلك إلى جمالية الرواية (أي إلى تاريخ تأسيسها من طرف الكاتب) فلا يمكن إلا أن نحدد - بشكل فظ - موقع روب غريفي في إطار تطور الرواية. وهنا أيضا يجب التنكير بالمعنى التقليدي الذي تنبئ عليه محاولة روب غريفي فالرواية منذ القديم تأسست كتجربة في العمق عمق اجتماعي مع بلزك وزولا، ونفس مع فلوبير، وتذكر مع بروس، وقد حدثت الرواية حقلها دائما في المستوى الداخلي للإنسان أو المجتمع، وهذا ما يطابقه عند الروائي مهتم في التقريب والاستخلاص - وهذه الوظيفة النظرية المدعمة بأسطورة الجوهري الإنساني الملازمة كانت دائما بطبيعية في الرواية إلى درجة أننا نحاول تحديد عليها (إبداعا أو تلقيا) باعتباره متعة اللذة.

إن محاولة روب غريفي (وبعض معاصريه كايرويل وبانجي مثلا ولكن بشكل مختلف جدا) تهدف إلى بناء الرواية سطحية، فقد تم وضع الحق بين قوسين، وتم رفع الأشياء والقضايا، وتنقل الإنسان من هذه إلى تلك إلى مقام الذوات، فاصبحت الرواية تجربة مياشرة عن محيط الإنسان دون أن تكون لهذا الإنسان القدرة على الافتخار بميزة نفسية أو ميتافيزيقية أو تحليل - نفسية لمواجهة المحيط الموضوعي الذي يكتشفه. الرواية لم تعد هنا من عالم جهنمي، ولكنها من عالم أرحم، أنها تعلم كيف نرى العالم ليس بعيون للمعرف le confesseur أو الطبيب أو الإله وكل الأتانيم الدالة عند الروائي الكلاسيكي بل بعيون إنسان يعيش في المدينة مجردا من كل أفق غير أفق ما يشاهد، ومن كل سلطة غير سلطة عينيه.

الأدب الأدبي

إن الرواية عند روب غريفي لا تقرا في نفس الآن بالطريقة الشاملة والمتقطعة التي نلتهم بها أية رواية تقليدية، حيث ينتقل الفهم من فقرة إلى أخرى، ومن أزمة إلى أزمة، وحيث لا تلتقط العين المسار الخطي إلا بشكل متقطع، كما لو أن القراءة في شكلها الأكثر مادية يجب أن تعيد إنتاج التراثية نفسها للعالم الكلاسيكي الذي يتميز بلحظات شجية مرة ولا معنى لها مرة أخرى. كلا، فنجد روب غريفي يفرض السرد بنفسه ضرورة الهضم الاستيعابي للعادة كما لو أن القاري يخفض إلى نوع من التربة الصمارة ويحس بأنه مشهود ومعد على استمرارية الأشياء ومساراتها، ولا يأتية إلى المساك أن لا من الإكراه أو الإغراء بل من الاستثمار المتدرج والحاسم، لأن ضغط السرد يتساقط بشكل صارم كما ينبغي أن يكون في أدب الملاحظة إن هذه النوعية الجديدة من القراءة ترتبط هنا بالطبيعة البصرية الخالصة للعادة الروائية. ونحن نعرف أن الهدف الذي

يريد روب غريفي هو أن يعطي للأشياء في الأخير امتيازاً حكايا لم يكن يعطي لحد الآن إلا إلى العلاقات الانسانية وحدها. ومن هنا يبرز الهدف الوصفي المجدد بصدق، ذلك لأن المادة في هذا العالم «الموضوعي» لا تقدم أبدا كوظيفة القلب الإنساني (نذكرى أشياء مستعملة) لكن كفضاء عنيلا لا يمكن للإنسان أن يعيشه إلا بالسير معه وليس باستعماله أو إخضاعه.

هنا يكمن الاكتشاف الروائي الكبير الذي ضمنت «المحادثات» أول مواقع، ومواقع البداية وتشكل «الرأسي» مرحلة ثانية فيه تم الوصول إليها طبعاً بشكل مقصود. ذلك أننا نحس دائما أن الإبداع عند روب غريفي يستمر منهجياً بطريقة محددة سلفاً. ونحن نتقدم كما اعتقد عندما يأخذ مؤلفه قيمة التمثيل، كما أن مؤلفه مثله مثل أي عمل أدبي أصيل يصبح أكثر من مجرد أدب، أي مؤسسة للأدب: نحن نعرف أن كل ما ينتمي للأدب بالفعل منذ خمسين سنة يمكن هذه القضية الإشكالية.

إن أهمية «الرأسي» هي في العلاقة التي يقيمها الكاتب بين الأشياء والقصة. ففي «المحادثات» بنى العالم الموضوعي على لغز من نمط بوليسي، وفي «الرأسي» ليس هناك أي وصف للقصة. فهذه الأخيرة تقع في نقطة الصفر إلى حد أننا نستطيع ببلكاند تسميتها وأقل من ذلك لتبسيطها (كما يدل على ذلك حرج النفاق). أستطيع فقط أن أتقدم في جزيرة بلا تحديد حيث يخلق المسافر الراعية الشابة ويعود إلى القارة. لكن هل أنا متيقن من هذه الجريمة؟ إن الفعل ذاته يتم نفية (تبييض) حكايا (وهذا الفراغ ظاهر في وسط السرد)، والقاري لا يستطيع إلا استنتاجه من الجهد المتأني للقاتل الذي يبدله من أجل محور هذا الفراغ (إذا جاز لنا القول)، وملئه بـ «طبيعي»، ويمكن القول كذلك أن امتداد العالم الموضوعي والسدة الثانية في إعادة البناء يطوقان هنا حدثاً غير محتمل. إن أهمية السوابق والنتائج وأدبيتها المنطبة ومعاندتها لكي يقال تجعل الفعل مشكوكا به بالقوة هذا الفعل الذي فجأة وبشكل مناقض للخاصية التحليلية للخطاب ليس له كلمة مضمونة بشكل مباشر قط.

إن تبييض الفعل يأتي أولاً وبطبيعة الحال من الطبيعة الموضوعية للوصف. فالحكاية (وما نسميه «الروائي» بالتحديد) هي نتاج نموذجي لحضارات الروح، ونحن نعرف هذه التجربة الاثنولوجية لـ «أميرودان»، فقد قدم فيلم «الصيد تحت البحار» لسود من الكونغو ولطبة بلجيكيين، وقد لنصه الأولون تلخيصا وصفي دقيقا وملموسا ودون أي وهم خيالي، أما الآخرون فعلى العكس أبانوا عن ضعف بصري كبير فتذكروا بشكل سييء التفاصيل واخترعوا الحكاية وبحثوا عن الآثار الأدبية وحاولوا إيجاد حالات عاطفية، وبالضبط فهذا الانتباث الثقافي للمأساة

بعض الأشياء وأجزاء الفضاء المميزة من خلال تكرارها نفسها تشكل وحدها تصدعا أو ما يمكن تسميته بالبداية الأولى للذبول في النظام البصري الذي يقدم الروائي على أساس التجاوز والامتداد والتوسيع. يمكننا القول إذن أنه بالقرن الذي يحطم فيه لقله بعض الأشياء المتكرر توازي النظرات والأشياء تحدث الجريمة أي الحدث. فالعيب الهندسي وأرقام الفضاء واكتساح العودة هي الفتحة التي من خلالها يستشهد الرواية فيها بالحصار من قبل النظام السيكولوجي والبياثولوجي والحكائي، وهنا بالتحديد تبدو الأشياء المثلثة لنفسها وكأنها تنفي قدرها كموجودات خالصة، فتستدعي الحكاية وما يحيط بها من أشياء ضمنية. فتكرارها والربط بينها يعرنا من أن يكونتها هنا ليلبساها كينونة أشياء أخرى.

إننا نرى كل الفرق الذي يفصل صيغة التكرارات هذه عن تيمة المؤلفين الكلاسيكيين. فتكرار التيمة يجعل من معقها مسجلة، والموضوع هو علامة أو مظهر لتماص داخلي. وعكس ذلك نجده عند روب غريبي حيث لا تكون مجموعات الأشياء تعبيرية بل إبداعية، فمسؤوليتها ليست تعبيرية بل خالصة، وليست موعتها ببساطة بل دينامية، وقيل أن تخلق لا شيء منها يمكن أن يقرأ يكون موجودا، أنها تحدث الجريمة ولا تقدمها، وبكلمة واحدة أنها لفظية. إن رواية روب غريبي تقدمنا خارج النظام التحليل - نفسي كلياً، ولا يتطرق الأمر هنا بصيغة للتعويض والتبرير حيث يتم أولاً التعبير عن بعض التوجهات من خلال بعض الأفعال. إن الرواية تهدم عمدا كل ماض وكل صق، فهي رواية توسع لا رواية فهم. والجريمة لا توازي شيئاً (وبالأخص الرغبة في الإجرام)، فهي في كل الأوقات ليست جواباً أو حلاً أومخرجاً لازماً. فهذا العالم لا يعرف لا الضيق ولا الانفجار، ولا يعرف سوى ثلاثي تقاطعات الأسرار وعودة الأشياء، وإذا ما سعينا إلى قراءة الاغتصاب والقتل كأفعال تقوم على أساس بياثولوجي فذلك يتم باستقراءنا للتصفي لحوتى الشكل، وسنكون هنا ضحايا مرة أخرى لهذا الحكم القبل الذي يجعلنا نعطي للرواية جوهرها هو الجوهر الذي تمنحه للواقع نفسه، أي لواقعنا نحن، فنحن دائماً نتصور للتخيل كرمز للواقع ونريد أن نرى في الفن لبطولة litote الطبيعية. وفي حالة روب غريبي كثيرون هم النقاد الذين زهدوا في الأدبية البارزة لعمله في محاولة منهم لاختلال فيض من الخير والشر في هذا العالم الذي يشير فيه كل شيء مع ذلك إلى الاكتمال الظاهر، في حين أن تقنية روب غريبي هي بالتحديد الرقص الجذري لكل ما هو فائق الوصف.

إن هذا الرقص للتحليل النفسي يمكن التعبير عنه بشكل آخر بقولنا أن الحدث عند روب غريبي لا يتم تقديمه مراً Focalise

هو ما يقطعه في كل لحظة النظام البصري لروب غريبي وذلك مثلما تمتص دقة المشهد عند الكونغوليين كل الدواخل المضمرة (والدليل المناقص هو أن نقادنا الروحيين الذين بحثوا دون جدوى في «الرائي» عن القصة وأحسوا أن الرواية بدون دليل بياثولوجي أو أخلاقي لا تنتمي لهذه الحضارة الروحية التي تملأوا مسؤولية الدفاع عنها). هناك إذن صراع بين العالم البصري الخالص للأشياء وعالم الدواخل الإنسانية. وباختيار روب غريبي لأول لا يمكنه إلا أن يجنب بتعطيل الحكاية.

هناك بالفعل في «الرائي» تعطيل مقصود للحكاية فالحكاية تتراجع وتصفو ثم تتحطم تحت ثقل الأشياء. وتعمل الأشياء على استمرار الحكاية وتتداخل معها لتلتهمها بشكل جيد. ومن الملاحظ أننا لا نعرف الجريمة ولا أسبابها ولا حالاتها ولا حتى أفعالها. نعرف فقط المواد المعزولة والفاصلة وفي صفها لكل قصديتها الظاهرة. فمعطيات الحكاية ليست هنا سيكولوجية ولا حتى بياثولوجية (على الأقل في موقعها الحكائي). فهي تختزل إلى بعض الأشياء تبتثق تدريجياً من الفضاء والزمن دون أي تجاوز سيء - معزل. الفتاة الصغيرة (أو طبيعتها الأصلية لأن اسمها يتبدل باستمرار وعن غير قصد)، والحيل الصغير والود وعمود الدعامة وقطع الحلوى.

وحده التنسيق المتنامي لهذه الأشياء هو الذي يرسم، إن لم تكن الجريمة نفسها فعل الأقل مكاناً وزماناً. فالواد تتجمع فيما بينها بنوع من الصدفة، لكن من تكرار مجموعة من الأشياء (الحبل الصغير وقطع الحلوى والسجائر واليد ذات الأظافر الجادة) يولد احتمال استعمالها جميعها في الجريمة. فهذه التجميعات لهذه الأشياء (كما نقول تجميعات الأفكار) تهيم القاري خطوة خطرة إلى وجود دليل محتمل، لكن دون القدرة على تسميته البتة، كما لو أننا في عالم روب غريبي يجب أن ننقل من نظام الأشياء إلى نظام الأحداث بواسطة سلسلة من ردود الفعل الخاصة، متقادين بعناية شديدة المرور بأي وعي أخلاقي.

لا يمكن لهذا النقاء إلا أن يكون مقصوداً بالطبع، فالرائي كلها تنشأ من المقاومة المستحيلة للحكاية، والأشياء توجد باعتبارها الموضوع - الصفر للرهان، والرواية تقع في هذه المنطقة الضيقة والصعبة، حيث تبدأ الحكاية (الجريمة) في التفسخ وفي جعل العناد الرائع للأشياء في ألا تكون إلا هنا مقصوداً. أيضاً، هل هذا الميل الصامت لعالم موضوعي بشكل خالص نحو الدواخل والبياثولوجيا ينتج ببساطة عن علة في الفضاء؟ وإذا ما أردنا أن نتذكر أن الهدف العميق لروب غريبي هو أن يعرض لكل الامتدادات الموضوعية كما لو أن يد الروائي تتبع نظره في ادراك كامل للخطوط والمساحات فأننا سنفهم بأن عودة

أبدا. ويكفي أن نفكر فيما يمثله في الرسم عند وامبراند مثلا الفضاء المركز ظاهريا خارج القماش، فهذا العالم المكون من الأشعة والانتشار هو بالتقريب ما نجده في روايات الحق. هنا لا شيء شبيه بالضوء لا يسوي نفسه، فهو لا يعبر إنما ييسط والفعل ليس الجواب الغضائني لنبح سري، حتى أن السرد يعرف لحظة امتياز (صفحة الوسط البيضاء)، ولذلك فهي ليست مركزية. فالأبيض (الجريمة) ليس هنا مسكنا للأغراء، إنه فقط أقصى نقطة في سبائقي، والحجر الذي منه يعود السرد إلى منبعه. هذا الغياب العميق للمسكن يعاكس بياثولوجيا القتل، وهذا الأخير يتم تطويره وفق طرق بلاغية وليس موضوعانية، وينكشف كما هو في موضعه وليس إشغاعيا.

لقد أشرنا إلى أن الجريمة هنا لم تكن غير تصدع في الفضاء والزمن (وهو الشيء نفسه لأن مكان القتل، الجزيرة، ليس إلا رسما لمسار)، وكل المجهود الذي يقوم به القاتل هو (إن في) الجزء الثاني من الرواية) أن يغطي الزمن وأن يجد له استمرارية تكون هي البرامة (وهذا هو التعريف نفسه للحجة بالتحديد، لكن تغطية الزمن هنا لا تتحقق أمام الآخر البوليوسي وإنما أمام وعي فكري خالص يبدو وكأنه يتخبط حلميا في رعب رسم غير كامل). ولكي نخفقي الجريمة كذلك، لابد أن نتخلى الأشياء عن عنايناها في البقاء، مجتمعة ومجموعة. ونحن نحاول أن نعيد إليها عن طريق استعادة التوالي الخالص للتجاوز يلتبس البحث المتواصل عن فضاء بلا نسج (والحق أننا لا نعرف الجريمة سوى عن طريق هدمها) بانتماء الجريمة، أو أن هذا الانتماء لا يوجد إلا في شكل نوع من منحدر الماء الاصطناعي الممد بشكل رجعي طول اليوم، فالزمن يأخذ فجأة سمكا، ثم نعرف أن الجريمة وقعت. لكن في اللحظة التي يتم فيها الزمن بالتفتيرات يتخذ صفة جديدة هي صفة الطبعي، فلماذا استعمل الزمن أكثر ظهر وكأنه مستساغ أكثر. و«ماتئوس» المسافر للقاتل ملزم بعرض وعيه دون توقف على صدع الجريمة كريحة ملححة. وفي هذه اللحظات يستعمل روب غريبي الأسلوب غير المباشر والخاص.

الامر يتعلق إذن براه أقل من تعلقه بكتاب، أو أن مرحلة الاستبصار في القسم الأول بالأحرى تتلوها مرحلة الكذب في القسم الثاني، فالتمرين المتواصل على الكذب هو الوظيفة النفسية الوحيدة التي يمكن أن نمناها لماتئوس كما لو أن السيكلوجية والسببية والمقصدية كلها في أعين روب غريبي لا تستطيع أن تقيّد القناعة الكافية للأشياء سوى في شكل جريمة وفي شكل حجة لجريمة. إن ماتئوس بعادة تغطية يومه ببطقة من الطبيعة (زمنية وسببية) يكشف (وربما ينكشف) عن جريمته، ذلك لأن ماتئوس ليس أمامنا أبدا سوى وعي معاد للتشكيل، وهذا هو

موضوع أوديب. والفرق هو أن أوديب يعترف بخطأ تمت الإشارة إليه سابقا قبل الكشف عنه، وجريمته جزء من اقتصاد سمري للتعويض (طاعون التيس)، أما الراي فهو يفشي جريمة معزولة، عقلانية لا أخلاقية، ولا تظهر في أي لحظة، وهي معروضة في انفتاح كلي على العالم (السببية والنفسية والمجتمع). فإذا كانت الجريمة تشكل فسادا فهي فساد الزمن وليس للدواخل الإنسانية ولا يشار إليها بدمارها بل بالتدبير المعيب لمدتها. هكذا تظهر حكاية الراي لا اجتماعية ولا أخلاقية ومعلقة بالأشياء ومثبتة في حركة مستحيلة باتجاه تدميرها الخاص، ذلك لأن مشروع روب غريبي دائما هو أن العالم الراي يقوم على أشياؤه وحدها. وكم في الممارسات المحفوفة بالخطر حيث يتخلص البهلوان من نقط ارتكازه المشوشة، فالحكاية إذن تختصر وتختل شيئا فشيئا. والأحسن بالطبع هو التخلص منها. وإذا كانت لا تزال موجودة في الراي فإنما كموقع لقصة ممكنة (درجة الصفر في القصة أو لنا حسب ليفي — ستروس)، وذلك لإبعاد آثار السلبية الخالصة الأكثر عفا عن القاري.

بطبيعة الحال فمماولة روب غريبي تقوم على أساس الشكليات الجزرية. لكن يعتبر ذلك في الأب مأخذ غامضة، لأن الأب شكلي بالتعريف، وليس هناك من مصطلح وسط بين خرق الكاتب وجاليته. وإذا كنا نعتبر الأبحاث الشكلية ضارة فما يجب منعه هو فعل الكتابة بل البحث. يمكن أن نقول على العكس من ذلك أن شكلية الرواية كما ينجزها روب غريبي ليس لها من قيمة إلا إذا كانت جزئية، أي إذا كان الراي يملك الشجاعة في التماس رواية بلا معنى قصدا، وعلى الأقل خلال مدة يريد أن يرفع فيها كل العراقيل النفسية والبورجوازية. إن تاوليا ميتافيزيقيا أو أخلاقيا للراي ممكن بدون شك (وقد أعطى النقد الدليل على ذلك)، وذلك في حالة تحرير حالة الصفر في الحكاية للقاري الواسع الثقة بنفسه كل أنواع الحصار الميتافيزيقي. فمن الممكن دائما أن نشغل حرف المرد بروحانية مضمرة، وأن نقوم بتحويل أدب الملاحظة الخالص إلى أدب الاحتجاج أو الصراخ. وبالتعريف فالواحد يعطي للآخر. وبالنسبة إلي فإني أعتقد أن الامر يتعلق بتجريد الراي من قيمته، فهو كتاب لا يمكنه أن يقوم إلا بوصفه نجازا كاملا للذقي، وهذا المعنى فقط يمكن أن يتخذ موقعه في هذا الجيز الضيق جدا، وفي هذا الدوار النادر حيث يسعى الأدب إلى أن يعلم نفسه دون أن يستطيع، وأن يجز في حركة واحدة مضطربة ومطمحا. وقليلا هي الأعمال التي تدخل في هذا الهاشم للقاتل، لكن هي اليوم وحدها التي تعتبر بلا شك، ففي الظروف الاجتماعية الحالية لا يمكن للأدب أن يكون في الوقت نفسه موجها للعالم ومتقدما عليه كما هو الحال في فن

بطبيعة الحال ، فهذه الأنساق ليس لها نفس البنية ، ويمكن أن نشوق أن الأنساق الأكثر أهمية أو الأكثر تعقيدا هي الأنساق المشتقة من الأنساق البنية نفسها. هذا حال الأدب الذي هو مشتق من نسق دال بامتياز هو اللغة ، وهو حال الموضة كذلك. على الأقل كما هي متصورة في مجالات الموضة. ولهذا فإني بدل أن أتعامل مباشرة مع الأدب ، وهو النسق الخفيف بسبب غناه بالقيم التاريخية ، حاولت مؤخرا وصف نسق الدلالة الذي يشككه اللباس النسائي المعاصر كما تصفه المجالات المتخصصة^(٦) . وكلمة وصف هذه تقول الكثير ، وأنا باستقراري داخل الموضة كنت أدخل الأدب ، واجملا ، فليست الموضة المكتوبة إلا أدبا خاصا ونموذجيا ، ذلك لأنها وهي تصف اللباس تقوم بمعنى (من معاني الموضة) ليس هو المعنى الحراني للجملة . أليس هذا هو التعريف نفسه للأدب؟ إن التشابه يذهب بعيدا ، فالموضة والأدب هما بلا شك ما اسميه الأنساق المثلية الثابتة homeostatiques ، أي الانجاس التي لا تقوم وظيفتها على إصصال مدلول موضوعي خارجي وسابق على النسق ، ولكن تقوم على خلق توازن وظيفي ، ودلالة متحركة ، ذلك لأن الموضة ليست شيئا آخر غير ما نقول نحن عنها ، والمعنى الثاني للنسق الأدبي هو بلا ريب معنى «فارغ» على الرغم من هذا الفحص لا يتوقف عن الاشتغال كدال من هذا المعنى الفارغ . إن الموضة والأدب معا يدلان بقوة ، وبدقة ، وبكل حيل الأدب المتطرفة ، لكن ، وإذا جاز لنا القول ، يدلان على «لا شيء» فوجودهما يكمن في الدلالة signification وليس في مدلولاتهما signifiés .

وإذا كان حق أن الموضة والأدب يشكلان نسقين دالين يكون المدلول فيهما مبدئيا خائبا ، فهذا يستوجب بقدرة أن نراجع الأفكار التي يمكن أن تكون لنا عن تاريخ الأدب . فكلما يشبهان سقينة أرجو Argo . فأجزاء ومواد الموضوع تتغير إلى درجة أن الموضوع هو دوريا جديد ، وبالتالي فإن الاسم الذي هو وجود هذا الموضوع يبقى دائما هو نفسه إن الأمر يتعلق بالأنساق أكثر من تعلقه بالموضوعات ، فوجودها في الشكل وليس في المضمون أو الوظيفة وبالنتيجة فهناك تاريخ شكلي لهذه الأنساق يستند بدون شك جيدا أكثر مما يستند تاريخيا بالمعنى الحراني كما نظن ، وذلك بسبب أن هذا التاريخ هو مقد ، وملغى أو مهين عليه من طرف تحول باطني للأشكال . هذا أمر واضح بالنسبة للموضة ، حيث تكون دورات الأشكال منتظمة ، فتكون إما سنوية على المستوى القصير أو جيلية على المستوى الطويل (انظر الأعمال

التجاوز كله إلا في حالة ما قبل الانتحار العائم ، ولا يمكن أن توجد إلا في صورة مشكلة الخاص معاقبا ومطاردا . ولا فمها كان سخاء مضمونه أو دقته فإنه ينتهي دوما ببرزوجه تحت ثقل الشكل التقليدي الذي يعرضه للخطر بالقدر الذي يشكل فيه هو حجة المجتمع للمستلب الذي ينتجه ويستهلك ويبره . إن الراي لا يمكن أن يتفصل عن نظام الأدب الارتكاسي ، لكنه وهو يحاول أن يعقم شكل السرد نفسه ، ربما يهيبه دون أن يحقق ، حالة السلاكتيف عند القاري بالنسبة للفن الجوهري للرواية البورجوازية . على الأقل الافتراض الذي يتيح اقتراحه هذا الكتاب .

الأدب اليوم هوار مع رولان بارت

هل بإمكانكم أن تقولوا لنا ما هي انشغالاتكم الآن وإلى أي حد تتقاطع هذه الانشغالات مع الأدب؟

– لقد كنت أهتم دائما بما يمكن تسميته بالوظيفة الخاصة للأشكال غير أنني فقط في آخر كتابي ميثولوجيات رأيت أنه يجب طرح هذا الموضوع بمصطلحات الدلالة ، ومنذ ذلك الحين ، أصبحت الدلالة ظاهريا انشغالي الأساسي ، أي الدالة التي تعني اتحاد الشيء الذي يعني بالمعنى ، وإذا شئت أيضا أقول لا الأشكال ولا المضامين ، بل الضرورة التي تربط هذه ب تلك وبعبارة أخرى ، فعند التقديم المؤخر لكتابي ميثولوجيات أصبحت الأفكار والموضوعات تهمني أقل مما تهمني الطريقة التي يلجأ إليها المجتمع لإنتاج المادة الخاصة بعدد معين من الأنساق الدالة . هذا لا يعني أن هذه المادة مختلفة ، بل يعني بأنها لا يمكن أن ننقب عليها وأن نستعملها ، وأن نحكمس عليها ، وأن نصنع منها مادة للتفسيرات الفلسفية والسوسيولوجية أو السياسية دون أن نصف ونفهم أولا نسق الدلالة التي لا تشكل فيه إلا عنصرا . ولأن هذا النسق شكلي ، وجدت نفسي محشورا في سلسلة من التحليلات البنيوية التي تهدف كلها إلى تحديد عدد من «اللغات» المتفاوتة – لسانية linguistiques – extra فهناك في الحقيقة عدد من اللغات بعدد بالموضوعات الثقافية (كيما كانت أصولها الحقيقية) قام المجتمع بمعناها سلطة الدلالة . فمثلا الطعام يصلح للأكل ، لكنه يصلح أيضا لإنتاج دالة (شروط ، ظروف أنواق) . فالطعام إذن نسق دال ، ويجب أن نقوم بوصفه باعتباره كذلك في يوم من الأيام ، وكاملة عن الأنساق الدالة (إذا تركنا نسق اللغة بالمعنى الحراني جانبا) يمكن أن نذكر اللغة واللباس والصور والسينما والموضة والأدب .

المعاصرة لكروبر Kroeber وريتشاردسون Richardson) .
وبالنسبة للأدب فالمشكلة أكثر تعقيدا بالطبع، ذلك بسبب أن
الأدب يستهلكه مجتمع أوسع مندمج أكثر من مجتمع
الموضة، وبخاصة بسبب أن الأدب (المطهر) من أسطورة
الثقافة الخاص بالموضة من المفروض فيه أن يجسد نوعا من
الوعي عند المجتمع كله، وهو بهذا يصبح تاريخيا قيمة
طبيعية إذا جاز لنا القول. وبالفعل فتاريخ الأدب بوصفه
نسقا دالا لم يكتب أبدا، فعند زمن طويل تمت كتابة تاريخ
الاجناس(وليس له الا صلات قليلة مع تاريخ الاشكال
الدالة)، وهذا التاريخ هو التاريخ الذي يطلب على المنهاج
الدرسية الى حد الآن، ثم وبثأثر تين Taine وماركس Marx
تم تأسيس تاريخ للمدلولات الأدبية هنا وهناك، والتأسيس
الأكثر إشارة على هذا المستوى هو بلا شك عمل غولدمان
Goldmann. فقد ذهب غولدمان بعيدا، لأنه حاول أن يربط
الشكل (التراجيديا) بالمضمون (الرؤية عند الطبقة
السياسية)، لكن وحسب اعتقادي فالتفسير كان غير تام،
لأن الربط نفسه، أي الدلالة على العموم لم يكن مفكرا فيها
بشكل جيد. فما بين عصرين الأول تاريخي والثاني أدبي
نحن نعلم علاقة تماثلية analogue (التيبة التراجيدية
لباسكال وراسين تنتج - كما تنتج النسخة - الخيبة
السياسية للجناح اليميني في الحركة الجنسية) لدرجة أن
الدلالة التي يطلبها غولدمان بكثير من الحس تبقى في نظري
حتمية مقنعة، وما ينبغي عمله ليس هو إعادة كتابة تاريخ
المدلولات الأدبية، ولكن تاريخ الدلالات أي على العموم
تاريخ التقنيات الدلالية التي يفضلها يفرض الأدب معنى لما
يقول (حتى وإن كان فارغا)، وباختصار يجب أن تكون لنا
الشجاعة في الدخول إلى «مطبخ المعنى».

❖ لقد كتبت فيما مضى «كل كاتب عندما يولد تطرح عليه
قضية الأدب» الا يمكن أن تفرض إعادة السؤال المستمرة
والضرورية هذه في المستقبل تأثيرا قويا على بعض الكتاب
الذين لا تشكل «إعادة السؤال بالنسبة لهم سوى «طقس»
أدبي بدون هدف حقيقي؟ ثم ألا تعتقدون من ناحية أخرى
أن مفهوم «الفشل» الضروري لـ «النجاح» العميق للعمل غدا
هو الآخر مقصودا في معظم الأحيان؟

- هناك نوعان من الفشل الأول هو الفشل التاريخي لأدب
لا يمكن أن يجيب على الأسئلة التي يطرحها العالم دون أن
يشوه الطابع المخيب للنسق الدال الذي يشكل في هذه الحالة
شكله الأكثر تضجعا. فالأدب اليوم قد تم اختزاله الى مجرد
وضع للأسئلة على العالم، في حين أن العالم المستلب يحتاج

الى اجوبة . والفشل الثاني هو الفشل الاجتماعي للعمل
الأدبي أمام جمهور يرفضه . فالفشل الأول يمكن أن يعيشه
كل كاتب إذا كان واضحا، مثل الفشل الوجودي لمشرعيه في
الكتابة. ونحن لا نستطيع أن نقول عن ذلك شيئا، ولا يمكن
أن نخضع ذلك الى نوع من الاخلاقية أو الى نوع من النقاء
على الأقل. فما الذي يمكن قوله لوعي شقي مفروض عليه
تاريخيا أن يكون شقيا؟ إن هذا الفشل ينتمي الى هذه
«الفلسفة الداخلية التي لا يجب الإفصاح عنها البتة
(ستدال)، أما بالنسبة للفشل الاجتماعي فهو لا يهم (بعد
المؤلف نفسه بالطبع) علماء الاجتماع أو المؤرخين الذين
يفسرون رفض الجمهور بأنه مظهر يعبر عن موقف
اجتماعي أو تاريخي. ويمكن أن نلاحظ في هذه النقطة أن
مجتمعا يرفض عددا قليلا من الأعمال، وأن «الثقافة» مع
الأعمال المتعددة (القليلة بالطبع) وغير التقليدية أو المتنسكة.
أو ما نسميه باختصار الأعمال الطليعية هو عمل يحدث
بسرعة . فاذن نحن لا نرى أبدا ثقافة الفشل هذه التي
تحدثون عنها، لا عند الجمهور، ولا عند النashرين
(بالطبع)، ولا عند الكتاب الشباب الذين يبدون جلمهم وانقياس
بما يقومون به من عمل . ربما لا يمكن لهذا الانحساس
الأدبي الفاشل أن يأتي الا الى أولئك الخارجين عنه.

❖ في «درجة الصفر في الكتابة» وفي نهاية «ميتولوجيات»^(٣)
قلت أنه ينبغي البحث عن «مصالحة بين الواقع والناس، بين
الوصف والتفسير، بين الموضوع والمعرفة» . هل هذه
المصالحة مستمدة من موقف السوريليين الذين يعتبرون أن
«الانكسار» الذي حدث بين العالم والفكر الانساني لا يمكن
أن يعالج» وكيف تتوقفون بين هذا الرأي ودفاعكم عن
«الالتزام المخفق» عند الكاتب؟

بالنسبة للسوريلية، فالتطابق بين الواقع والفكر الانساني،
رغم الاغرامات السياسية للحركة، كان ممكنا أن يحدث
بشكل مباشر، أي بدون أية وساطة. لكن منذ اللحظة التي
نرى فيها أن المجتمع لا يمكن أن يخرج عن استلابه دون
حدوث تحول سياسي أو اجتماعي، فإن هذا التطابق نفسه
(أو المصالحة)، دون أن يتوقف عن أن يكون مشروعا ينتقل
الى مستوى اليوطوبيا. فهناك عندئذ رؤية يوطوبية (غير
مباشرة) ورؤية واقعية (مباشرة) في الأدب اذن والسوريتان
معا ليستا متعارضتين بل هما متكاملتان.

وبطبيعة الحال، فالرؤية الواقعية المباشرة المطلقة بالواقع
المستلب، لا يمكن أن تكون «دفاعا» بأي شكل من الاشكال.
ففي المجتمع المستلب يكون الأدب مستلبا وليس هناك أي

هام Actualité، ونظرا لأن الأدب ليس الا شكلا، فهو لا ينتج أي حدث هام، فالعالم هو الذي يشكل الحدث الهام وليس الأدب. الأدب ليس الا اضاءة غير مباشرة فهل يمكن أن نصنع مجلة بما هو غير مباشر؟ أنا لا أظن ذلك، فإذا حاولت مباشرة أن تشتغل على بنية غير مباشرة، فإنها تهرب منك، وتصبح فارغة، أو على العكس من ذلك تتسمر وعلى كل حال فالمجلة الأدبية لا يمكن الا تنقش من الأدب، فممنذ أوفى Orphée عرفنا أنه لا ينبغي أن ننقلب على من نصب، إلا بهدف تدميره، وباعتبار المجلة أدبية فهي تنقش العالم الذي لا يشكل مجرد قراغ.

اذن ما العمل؟ قبل كل شيء يجب أن ننجز أعمالا، أي موضوعات جديدة. أنت تتكلم عن الاكتمال، فقط العمل هو الذي يمكن أن يكون مكتملا، أي أنه يتقدم كسؤال كلي، ذلك لأن الاكتمال عمل لا يعني أي شيء سوى أننا نوقفه في الوقت الذي سيعني شيئا حيث ينتقل من كونه سؤالا إلى كونه جوابا. ينبغي أن أن يصنع العمل كمنسج كامل للدلالة، وفي هذه الحالة سيفيق الدلالة، أن هذا النوع من الاكتمال مستحيل بالطبع في المجلة، حيث تكون وظيفة المجلة هي إعطاء أجوبة بدون توقف لما يقترحه العالم. وبهذا المعنى فإن المجلات «الملتزمة» تكون مبررة ومبررة أيضا مثلما أن اختزال مكانة الأدب هو مبرر أكثر فاكتر. وباعتبارها مجلات فهي حققة في أن تكون ضدكم، ذلك أن عدم الالتزام يمكن أن يكون هو حقيقة الأدب، لكنه لا يمكن أن يكون قاعدة عامة بل على العكس، لكن لماذا لا نلتزم المجلة بما لا شيء يمنعها من ذلك؟ بطبيعة الحال لا يعني هذا أن المجلة يجب أن تكون بالضرورة ملتزمة لأي «جهة في اليسار» يمكن مثلا أن نتجاهر على العموم بنزعة «دليل كليل، tel quel التي هي «إيقاف لأي حكم، نظريا، لكن بالإضافة إلى أن هذه النزعة لا يمكن إلا أن تعترف بالتمازها العميق بتاريخ زماننا (ذلك لأن «إيقاف الحكم» لا يمكن أن يكون بريئا)، ولا يمكن أن يكون لها معنى مكتمل إلا إذا ارتبطت يوميا بكل ما يتحرك في العالم، من آخر قصيدة ليوينج ponge إلى آخر خطاب لكاسترو، ومن آخر حب لتوريه Soraya إلى آخر رائد فضاء، أن الطريق (الضيق) بالنسبة لمجلة كميكتكم هو أن ترى العالم كما يصنع من خلال وعي أدبي، وأن تعتبر دوريا الحدث الهام Actualité كعادة العمل السري، وأن تجعلك تعيش في هذه اللحظة الهشة جدا والمظلمة بعض الشيء، حيث يقوم المعنى الأدبي بالقبض على علاقتنا بالحدث الواقعي.

أدب واقعي (حتى أدب كافكا) يمكن أن منافع عنه، لأن الأدب لا يجر العالم. ومع ذلك، وفي هذه الحالة «المختلطة» التي يضعنا فيها التاريخ اليوم هناك طرق كثيرة لكتابة الأدب هناك الاختيار الممكن وبالتالي هناك مسؤولية الكاتب على الأقل، أن لم تكن هناك أخلاقية، فيمكن أن نجعل الأدب قيمة تآكيدية سواء من خلال التكرار وذلك بربطه بقيمة المجتمع للمحافظة، أو من خلال الجهد، وذلك بجعله وسيلة كفافنا التحرري. وفي المقابل يمكن أن نعطي للأدب قيمة تساؤلية بالأساس، وحينئذ يصبح الأدب علامة (وربما العلامة الوحيدة الممكنة) عن هذه الكثافة التاريخية التي نحيا فيها ذاتيا، والكاتب وهو يستخدم هذا النسق الدال والمخيب الذي يشكله الأدب في نظري، يمكن عندئذ في الوقت نفسه أن يلتزم عميقا في عمله بالعالم وبأسئلة العالم، لكن بشرط أن يعلق هذا الالتزام بالتحديد هناك حيث تعطيه الأفكار والأحزاب والمجموعات والثقافات جوابا. أن سؤال الأدب هو في حركة واحدة اذن صغير جدا (بإسقاطنا مع احتياجات العالم) وجوهري جدا (لأن هذا السؤال هو الذي يشكله). وهذا السؤال ليس هو ما هو معنى العالم؟ ولا حتى هل العالم له معنى؟ بل هو فقط هل هو العالم، فهل له معنى؟ الأدب هو حقيقة اذن، لكن حقيقة الأدب هي في نفس الوقت هذا العجز نفسه عن الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها العالم من مأسية، وهذه القدرة على طرح الأسئلة الحقيقية والشاملة التي لا تكون الإجابة عنها مفترضة بشكل أو بآخر وفي الشكل نفسه للسؤال الذي هو المؤسسة التي لم تنجح فيها أية فلسفة ربما والذي ينتمي حقيقة للأدب.

ما هو رأيكم في فضاء التجربة الأدبية الذي يمكن أن تكونه اليوم مجلة كميكتكم؟ وهل يبدو لكم أو لا يبدو لكم، مفهوم «الاكتمال» ذو الطابع الجمالي (المفتوح الآن) حيث لا يتعلق الأمر فعلا بـ «الكتابة جيدة» شرطا يمكن أن يبرر هذه التجربة ثم ما هي التصانيع التي تحبون اسداها لنا؟

— انني أتفهم مشروعكم، فقد وجدتم أنفسكم من جهة أمام مجلات أدبية أدبها هو أدب السابقين عليكم، من جهة ثانية أمام مجلات متعددة الموضوعات لا تهتم كثيرا بالأدب. ولأنكم لم تشعروا بالارتياح أردتم أن تتجهوا في نفس الوقت نوعا من الأدب ونوعا من احتقار الأدب. وفي هذه الحالة فالموضوع الذي تنتجون في نظري مفارق، والسبب هو أن نقرر أننا بشكل من الأشكال نسعى إلى تأسيس حدث

القصيدة العربية الجديدة في سورية

عقد الثمانينات .. افتراق وتحول

حسان عزت*

إذا قلنا قصيدة الثمانينات في سورية، أو قلنا قصيدة النثر فيها، فما الذي سيعصنا من متاهة التعميم ويجعلنا نطرح مصطلحاً لا يشي بنقيضه، ولا يوقع الأشياء في الأشياء... ويجعلنا نقارب حالة محددة لا تقع وما يخالفها على الصعيد نفسه؟ وإذا كانت الساحة الشعرية العربية في سورية ولبنان والعراق قد شهدت تعايش الأشكال الشعرية كلها منذ أواسط الخمسينات وحتى الآن فكيف نفرق بين قصيدة وقصيدة ومستوى ومستوى آخر من الشعر وقد اتهم كل فريق خصومه بالكتابة النمط، والقصيدة الواحدة المكتوبة من الجميع، أي بفقدان الملامح والخصوصية.. والاستسهال، وسيادة الشكل وعمومية المعنى..

ونحن نقرأ القصيدة العربية الجديدة في عقد الثمانينات، لا بد لنا من التدقيق في المصطلح، الذي أصبح غامضاً على صعيد النقد والمتابعة، فما الذي تقصده بمصطلح القصيدة الجديدة، ولماذا بعقد الثمانينات وأي قصيدة نريد؟ وهل يمكن تناول ذلك بعيداً عن النظر في محدثات الحياة العربية ومتغيراتها على صعيد الحضور الجماهيري والفعل الثقافي، والمناخ الحامل في الساحة العربية عموماً والسورية خصوصاً؟ لأن الشاعر مهما بلغ من درجة الحساسية والتطرف لا يمكن أن يكون منعزلاً عن حركة المجتمع والتفاعلات الثقافية والفكرية، والفنية فيه، وبخاصة أن الشاعر في المحصلة النهائية ومهما بلغ من تفكير في مسألة نفخ اليد من نظريات الجمهور، والمنبر، والخطاب العام والغرق في مسائل الفن والأدب ونظريات الفن للفن أو الأدب للأدب فلا بد فإنه سيمثل الوجدان المرهف والحساسية القصوى تجاه مشكلات الحرية والكرامة والعدل والجمال والتأني وبأشكاله المختلفة.. وبذلك سيمس وجدان الجمع الباحث أيضاً عن عدل وكرامة وحرية وعيش أفضل.. وفي دراسة تتعرض للقصيدة والشعر في عقد ما من السنين، فلا بد من التعرض للمسألة النقدية من هذا الشعر والعلاقة مع الإعلام بما له من فعالية وتأثير كبير في الناس والذوائق وعلاقة الاتصال والتواصل مع الجماهير.

وفي الوقت الذي أتيج فيه الكثير من النقد والقراءات النقدية للتجارب الشعرية في عقود الخمسينات والستينات والسبعينات في سورية، فإن قصيدة الثمانينات مازالت بصاجة إلى جدية أكبر من حيث الدراسة النقدية، والتحليل والغربة والتصفية للوصول إلى النماذج الرئيسية في هذه القصيدة وإلى معرفة الأصوات الجادة والموهوبة فيها، كذلك الوصول إلى جماليات ومكونات ونسج ومعايير الاختلاف بينها، وبين غيرها من القصائد.. ومعرفة مدى علاقتها بالتراث الشعري العربي القريب والبعيد.

وفي الوقت الذي ظهر فيه الكثير من الكتب النقدية الجادة والعابرة التي تبحث في الشعر السوري منذ الخمسينات، وحتى السبعينات من حيث الواقعية أو الرومانسية والأشكال والأيديولوجيا.. والعلاقة مع المحلية، وشعر الأصالة، وشعر الريادة، وشعر الاحتراق.. فالكتب التي رصدت شعر الثمانينات لا تكاد تبين إن كان هناك من كتب بل دراسات على درجة من الموضوعية والعمق^(١).

* كاتب وشاعر من سوريا

إن القصيدة والشعر والفن بعامة بدون الوسط الكامل والفاعل، بدون النقد وفعالية التدقيق والحوار حوله.. بدون الجمهور الذي يتفاعل ويتذوق ويقرأ، سيصير مثل السمك بدون ماء سرعان ما يختنق لأن التفاعل والاهتمام والجذبية كل ذلك مثل الهواء والماء الضروريين للشعر والشاعر، أساس الحياة وشروط النعامة والخلق.

الثمانينات والمزاق الصعب:

إذا كان من قدر الشعرية العربية فيما بعد الحرب العالمية الثانية أن تشهد حضور الجماهير وفعاليتها وحضور الأندية الثقافية والفكرية والاجتماعية والسياسية وفعاليتها، وحضور الصحافة والمجلات والمناخ الجامل للفعل والتفاعل والأصداء.. كذلك على أصعدة المؤسسات التعليمية الثانوية والجامعية والفكرية^(٧)، فقد جاء تأسيسها بعد الاستقلال الوطني^(٨) ليكون عطاؤها في شبابه.. ففي مراحل التأسيس الأولى ستكون الدماء حارة، والأنشطة وموسرة، والحركة غير محكومة بقيود الرقابة المشددة، والأحكام الصارمة، والبيروقراطية الخائفة المستعدة إلى قوانين وتشاريح وأسناد وحواش وهوامش وملاحق وأوامر لكل حركة وسكتة، وبسبب النهوض الاجتماعي والحرية الوليدة شهدت الأربعينات والخمسينات والستينات وحتى أواسط السبعينات حضور الشعر وفعاليتها العالية.. وحضور الحياة بكل تناسقاتها وخلقها، واصطراخ تيارات الفكر والفن والسياسة فيها، وحتى هزيمة ١٩٦٧ لم تؤثر كثيرا على الفعل ولم تحبط كثيرا حركة الحياة، بل على العكس مما إشاع الياشوسون، كانت محرضا لفعل نوعي، وصوت أعلى في المطالبة بالديمقراطية والكرامة والمشاركة وكان الشعر على أعلى ما يكون من تمام وتفاعل وحضور^(٩).

أما في الثمانينات وبعد اجتياح بيروت وخروج مصر من الصفي العربي في أواسط السبعينات، وتشرذم المقاومة الفلسطينية وإنسيابها في الاقطار البعيدة.. وهجرة الحصار الغربي على سورية وليبيا، وما سمي الحرب اللبنانية اللبنانية، والعراقية الإيرانية، واليمنية اليمنية بعد حرب الخليج الثانية، فبدل أن يشكل كل ذلك أرضا خصبة لحضور الشارع العربي الشعبي فقد كان الوقع قاسيا ومرعبا إلى درجة انحصرت فيها الجماهير عن شوارعها وساحاتها، وسقطت الشعراء التي ارتفعت لستين عديدة فأسندت وعيا وأجيت حلاما، وانكفأ الفعل إلى هوامش الحياة اليومية، وتأمين اللغة والصراع للرير في المنشكولات المستحكمة في المدن والازدحام.. السكن،، الموصلات.. المعاش.. فالطلب الجمالي أصبح هامشيا، والطلب القومي أصبح باهتا، والطلب الأممي أصبح بلا إطار، فقط أصبح كله مستنزفاً والجهد والخيال والعاطفة كله موطنا لتأمين القليل، والتوازن في أيام تشبه الطوفان.. ولا طوفان

يموت ثم يحيى من جديد.. فهل تكتب القصيدة المرجحة ذات التقاليد العربية والرجع البعيد.. وهل ثمة وقت للمرأة والفن وتنمية الوجدان؟ لقد انحصرت الموسيقى والأغنية، وانحصرت الحياة الفكرية والثقافية، وانغلفت مجلات عربية تباعا وساد الصمت والوجود والانتظار^(١٠) ويقرع الشعراء والمثقفون والمفكرون أيدي سبأ.. هل تقدم إحصاءات أو تجمع شهادات أو تقدم رسدا لحالات الأفراد والجماعات منهم؟ كان العطب وصل إلى عسق الخلية.. إن ما حدث من أمور خطيرة في الحياة العربية والقطرية، وانعكاس ذلك على الوجدان يجعل مسألة استيعابها أشبه بالمستحيل بخاصة من أجيال جديدة يجعلها الاعلام اليومي، وما يقدم على صعيد المؤسسات التعليمية في حالة من الغربة والاعتراب والضيق.. بحيث تبدو هومها اليومية وحاجاتها الراهنة ومشكلاتها الخاصة هي المحور الأساسي في شعرها وغنائها، بل في بحثها الخاص لايجاد النافذ والبرهات التي تمتثلها، ولا قضايا كبرى لها، أو مشاريع أمة مجسدة لمفوحاتها.

قصيدة النثر تحديا:

طلما أن القصيدة التقليدية قد اشبهت دراسة وتنتظرا وطلما أن ما كتب عن قصيدة التفعيلة، أو الشعر الحر لم يعادله شيء في حياتنا العربية المعاصرة، فكتب الدراسة أكثر من أن تحصى سواء عن صعيد الحركة الشعرية الجديدة بعامة أو على صعيد أصوات البارزين فيها من نازك الملائكة والبياتي والسيامي وحتى خليل حاوي^(١١) وطلما أن هذين الشكلين من الكتابة الشعرية مازالا يتعايشان معاً إلى الآن، وإن أصبح انزواء قصيدة التقليد شبه مؤكد بعد غياب أبرز شعرائها.. أو بلوغهم من الكبر عتياً.. وقد بقي الاهتمام بها إعلامياً فقط في المناسبات لأنها الأكثر توظيفاً للدعوى السياسية.. أما بالنسبة لقصيدة التفعيلة فلإنها ما زالت في الحضور بعد، نكل ذلك ولتعود الكثيرين من كتاب قصيدة التفعيلة إلى قصيدة النثر (أونيس، محمد عمران، سليم بركات، عباس بيضون، الياس لحود، بول شافول وغيرهم) أو مراوحة بعضهم بين التفعيلة وقصيدة النثر، ولإسائة قصيدة النثر بدءاً من أواسط الثمانينات سيادة شبه مطلقة عليها وظهورها في أطراف الوطن العربي من المغرب وحتى اليمن والحجاز.. فإن القصيدة الجديدة التي عنيها في عنوان الدراسة هي قصيدة النثر العربية في سورية في عقد الثمانينات وأبرز شعرائها.. متضمنة أصوات عدد من الشعراء العرب الذين عاشوا في سورية في عقدي السبعينات والثمانينات.. أو تواجدوا فيها بفعل عوامل خاصة بسبب الدراسة، أو الشتات، حيث لم تتجسّد الخصائص القدرية الشعرية لكل منهم إلا بعد.. حينها كانت رؤاهم وعناصر كتابتهم لا تفرق كثيراً عن رؤى وعناصر الشعراء السوريين

الشباب. ثم أخذت تتضح ملامحهم الشعرية عندما بدأوا يتحدثون في قصائدهم من يتابع بيتاتهم، ويستيقنون من كثرة الأجداد، أو من تشكلات نسج الجغرافيا ومناهل الانثروبولوجيا^(١٧).

وفي اجتهادي أن جدة قصيدة النثر تتبع أولا من طبيعة التطور الحاصل والفرز الطويل وبلوغ شعراء هذه القصيدة من السمو فيها، والاستفادة من كل معطيات التقعر الشعري والأسلوب اللغوي العربي عبر عصوره، ومن فجوات ومآزق الشعر العربية التقليدية وأسايلها، ومن تطور الحياة بعمامة، وعدم ارتهاها في حركتها لما عرف من ابداع كلنا ما كان الشأو الذي بلغه^(١٨) ولما حصل في حياتنا العربية من احباط وأحداث وسقوط للشرائح والأنماط، وافتراؤها الثقافية والفنية، ولفشل السياسات العربية بانتظمتها ومؤسساتها في اقناع الجماهير ببرامجها ومشاريها، واحتكامها للقوة والعنف دون العقل والمنطق في عصر أصبح الكوكب كله فيه مثل مدينة واحدة، ينتقل الخبر فيه أسرع من انتقال الخبر في مدينة عربية، فلم يكن بعد ذلك من باب أمام الأجيال الجديدة إلا الخروج على السائد والكتابة ببساطة عالية وذاتية قريبة، وروح سريعة يكاد ينكر غيرها أي خطاب، فكيف بخطاب الوجدان الجمعي، أو الخطاب المؤسس والمؤسسي^(١٩) صحيح أن قصيدة النثر قد ولدت في الأربعينات على يد خير الدين الاسدي في كتابه «أغاني القبة»، وأورخان ميسر في مجموعته «سريال»، ومحمد الماغوط، وقائع الدرس مع شريف خزندار «في الديوان التجريبي» - القمر الشرقي على شاطئ الغرب -، وعند علي الجندبي واسماعيل عامود، وسليمان عواد^(٢٠).

فعرفت الإيقاع النغمي والموقع بالجملة الصوفية والقرآنية عند الاسدي - والإيقاع المرسل المستند إلى ثقافة فرنسية عند ميسر والجندبي والدرس وخزندار.. والإيقاع المخضرم عند اسماعيل عامود والمنسرح البسيط الداخلي عند سليمان عواد.. والإيقاع الاستفزازي والكاثر الماهر في التمامه وصدمه عند انسي الحاج^(٢١) والاستفادة القصوى من عبقرية العامية مطعمة على العربية في استناد إلى الثقافة الانجليزية عند توفيق صايغ^(٢٢) وعرفت قصيدة النثر غفويتها العالية وتنمائها المستند إلى التشابيه وصور الحياة وإلى ما يشبه القص الحكائي في ألف ليلة والسر الشعبي عند الماغوط، مع تجربة حياتية بالغة في التشرد والتسكع والاحساس بالانسحاق والغربة - وستغفو قصيدة الماغوط رمزا ومكانا وملانا عند الكثيرين ممن يكتبون قصيدة النثر في الثمانينات إضافة إلى بندر عبد الحميد الذي جعل قصيدة النثر أشبه بسباق الخطاب الصحفي اليومي والاعلاني وتزييه أبوغفش الذي طعم القصيدة بجراحه الشخصية وسرورة الروح المسيحية المشبعة بالحزن والتربل مستقيدا

من رؤيا يوحنا وأباطيل الجامعة، ومع كل هذه الحوامل والروافد لقصيدة النثر بقيت مجاربة ومتهمة بالعداء لأنها مستوردة، وسفاح ووليد ثقافي غربي أشبه بسقط المناع.. بخاصة أنها لا تجيد الوقوف على منابر الخطابة، ولا يستقيم لها الإيقاع العالي المعروف للقصيدة التقليدية ولا تمتلك بلاغة الأجداد^(٢٣) وبقيت حملات العداء والخصومة موجبة في وجه شعرائها.. ومبدجة بكل تهم الخيانة والروق والعمالة الاستعمارية.. فعمدود عدوان رفع هذه التهم في وجوههم طويلا، وخالد أبوخلد أعاد ملف مجلة حوار وشعر أكثر من مرة وشوقي بغدادى طالع الجميع بمقال لاهب يؤكد فيه ومن مصادر لا تقبل الشك أن الصهيونية وراء قصيدة النثر، وأن البرلمان الصهيوني قد اتخذ قرارا سريا بتخريب اللغة العربية والشعر العربي عبر قصيدة النثر..^(٢٤)

فمن يجزأ بعد ذلك على الاعتراف بقصيدة النثر أو دراستها نقديا، أو حتى اتلحة سيل النثر امامها - وقد أشيع أن قرارات سياسية قد اتخذها بعض المسؤولين في بعض الدول العربية بتحريم قصائد النثر، واعتبار شعرائها وانصارها من الأبقين.

نماذج أولي .. لعب فوضى

١ -

بلا بارحة ، بلا أنت
في قميصك الأسود
في عين الشمس
يساقط من حولك

وهج صحراني

بلا بارحة؟

أنت

الغد يرضع جسد الأمل

لأشياء صغيرة تتحرك

بلا وجوه

هلا أفرغت جيوبك

بالنهم اللحمي

ما أحيل وجه انتهي

ليته من خرز الزنوج

وما «الجاني على ركبته»

في سميت الليل ساء الليل

بلا رأس

«نص من ديوان مدرس - خزندار - القمر الشرقي على شاطئ الغرب ١٩٦٢ شعر وشكل» النص لفاتح المدرس

الفنان التشكيلي المعروف ونقيب الفنون الجميلة سابقاً. أما النص المرافق بالفكرية فلم أنقله ولم أنقل الرسوم المرافقة.. فالكتاب بكامله يغلب عليه اللعب والتجريب والرؤية البصرية.. وهو مكتوب بخط اليد ومصور وقد عثرت عليه مصادفة. مقدمة الكتاب للشاعر أوردان ميسر.. قال في فقرة من مقدمته.

ولهذه المجموعة التي وضعها شريف خزندار وفتاح المدرس عطمان، أحدهما يعد جناحاً إلى الغرب حيث الأذهان ما برحت متقلصة لا تستطيع استيعاب ما لدينا من خلق وإبداع، أن في ماضينا وإن في حاضرتنا، وثانيهما هذا التكوين الفني الرائع الذي تحاول فيه هذه المجموعة أن تعانق ما في نفوسنا من رفات لها كل أصداؤه «سيراناد» جميل^(١٤).

وهنا يحق السؤال لماذا لم يستمر المدرس وخزندار باللعب طويلاً؟ ولماذا عاد على الجندي بعد الرأية المنكسة ١٩٦٠ إلى شعر التفعيلة؟ ولماذا لم يكر الأسدي تجربته في أغاني القبة؟ ولماذا فر الماغوط إلى بيروت وأطلق شره منها وبعدها عاد إلى دمشق ولماذا عادت حملات المكارثة الثقافية ضد قصيدة النثر إلى الظهور في السبعينيات والثمانينات؟ كلما انطقت تتأجج من جديد.. لعل في هذه الأسئلة بعض للكشف عن سبب تأخر سيادة هذه القصيدة حتى أواسط الثمانينات رغم انتشارها الواسع في بيروت منذ الستينات، يبدو في أن الشرايع القومية والاجتماعية الكبرى التي بقيت في الواجهة منذ الخمسينات وحتى الثمانينات وانشغال الطبقات العربية السائدة بتعميم دعاوئها وتحول المؤسسات بكاملها من مؤسسة التعليم وحتى مؤسسات الدفاع والأعلام والثقافة إلى خدمة دعاوى البرجوازيات الحاكمة هو الذي سد الدرب على قصيدة النثر البسيطة إلى درجة يقطع فيها الخطاب الصحفي الطريق عليها، لكن عندما وصلت تلك المشاريع وطبقات تعميمها إعلامياً إلى باب مسدود.. وبعد سقوط المشروع الثقافي العربي الثاني في بيروت بعد سقوط المشروع الأول في مصر.. لم تجد الأصوات الشعرية الجديدة إلا أن تنفذ بمن بين الخيبات والهزائم والشروخ وتكتب قصيدتها^(١٥).

كان الشاعر السوري من قبل مجدداً أو تقليدياً يتكسب بشكل ما إلى الجماهيري والشعبي في الجماهير.. يستمد منها القوة وينمى من أتونها الحار، ويؤجج فيها الغزيرة والمواجهة عبر غريزة الجمع.. ولم يصل اغتراب ذلك الشاعر إلى درجة إعلان القطيعة مع كل ما حوله دفعة واحدة في يوم من الأيام.. إلا عند صوت أو اثنين شكوا صلاحها من علل خاصة أو أمراض مستعصية على الحل.. حيث لم يكن ثمة مخرج أو حامل إلا الشعر.. ثم الانتحار أو الموت.. فعبد الباسط الصوتي الشاعر الروماني الرقيق والكلبي معاً سات منتحراً في مدينة كوناكري في أفريقيا ١٩٦٠ بعد ما حاول كسر عزائه التي فرضها على

نفسه في حمص نتيجة الاحباط والفشل في العشق^(١٦).. والشاعر رياض الصالح الحسين مات من داء الكبد في مشفى الموساة بدمشق ١٩٨٢ وكان يشكو من الصمم وصعوبة النطق.. خلف الأول مجموعة شعرية فازت بجائزة مجلة الآداب ١٩٦٠ عنوانها «أبيات ريفية» ومجموعة شعرية وكتابات في الدراسة والقصيدة طبعتهما وزارة الثقافة السورية بعد رحيله بسنوات^(١٧) أما رياض الحسين فقد خلف أربع مجموعات شعرية هي أساطير ريفية وخراب البصرة الدموية ١٩٧٩ - بسيط كلاماً واضح كطرفة سدس ١٩٨١ - وعل في الغابة (طبع بعد موته ١٩٨٤ - ١٨).

فما الذي حدث في الثمانينات حتى أطلق الشعراء كل ثورتهم على الأشكال والنواظم ورفعوها قطعة مع «الما قبل» على أصعدة ما يتعلق بالأيديولوجيا وأهامها والجماهير وقوتها والشعارات وبريقها وحتى على الكثير من التراث والفكر والمستقرب من المفاهيم^(١٩)، من وجهة نظر التشاؤم البصري إجابة الشاعر محمد الماغوط عن السؤال حول موقفه ورؤيته الستينية عن الجماهير الدهماء وانفعالها القطيعي: كنت ترى الجماهير دهماء مفعلة، وكنت ترى بحر الرماء القادم.. الآن قد بلغ السيل صدها ووصلت الجماهير نفسها إلى الواقع الموضوعي الذي انذرته به.. ألا ترى في الأفق البعيد أملاً أو بصيصاً من أمل وكان جوابه لا جديد.. المرحلة نفسها مازالت ولم تنته بعد..^(٢٠)

والماغوط منذ البداية لم يقول على ما عول عليه غيره، ولم يسقط في شرك الطوبى واليوتوبيا.. كتب قصيدة نفسه، وتعرقات يأسه، واهتزازات روحه المنكسرة.

حسن أها العصر

لقد هزمتي..

ولكنني لا أجد في كل هذا الشر

مكاناً مرتفعاً

انصب عليه راية استسلامي^(٢١)

اسمع كيف يخاطب السياب بعد موته.. وانظر روحه المحلة بالقهر والخوف والكوابيس.. وتأمل كيف يرى بحركة جارحة ما يسمى الوطن

هل ترسم على غلب التبغ الفارغة

أشجاراً وأنهاراً وأطفالاً سعداء

وتناديها يا وطني

ولكن أي وطن هذا الذي

يجرفه الكناسون مع القمامات في آخر الليل

تشيبت يموتك أها المنفل^(٢٢)

خُطوط .. ملامح واسماء :

في الثمانينات استلقت على قصيدة النثر، بما حققته من مشروعية واعتراف، وانحصار عداء، وتقف مع شعراء في القطعية الا صوتا أو اثنين يمتحان من رجع قريب ويعيد، ويعبران عن اليومي والمطلق في أن معا. فالشاعر لقمان ديركي يتكلم بقوة على شعر سليم بركات في تجربته الفكر، وأساطيره الكربية بإيقاعها ونفسها الخاص .. يجسم بينهما تحديهما من الشمال السوري الضلّات، وللحلق في تخوم الفراغ والصفدية.. ويشكل شعر سليم بركات بما له من قوة وخصوصية عقدة للكثيرين من اجيال الشعر الطالعة في مناطق الشمال الشرقي من سورية، إما بالاحساس بعدم القدرة على تجاوزه، أو الاستعارة منه والنسج على رموزه وأساطيره حتى لا يكاد من يقلده بين (٢٢) الصوت الشعري الثاني هو صوت الشاعر محمد فؤاد، وشعره يعد مثالا أنضج في قصيدة النثر.. وقد استفاد الى درجة كبيرة من الانجاز الشعري السوري، والعربي وأضاف الى ذلك تجربته وخصوصيته هو وتعتبر استقلاليته الشعرية من سابقه عالية، قياسا الى استفادة سربه.. صدرت له مؤخرًا مجموعته الشعرية الأولى «طغوت الكلام» وبين مخطوطها الاول الذي لم يطبع لصعوبات شخصية، وعامة، ومطبوعها الذي تم تعديل واستبعاد، وإضافة وتجاوز كبير للقصائد المخطوط إن في التناهي الشعري الداخلي أو في الشكل، ويمكن رصد ملامح التأثير عنده يتجارب الماغبوط، وأبي عفش، ومثذر المصري - وحسان عزت (٢٤).

ويفتقر في اصوات الثمانينات صوت الشاعرة وفاء الخشن بما لشعرها من استفادة من سبقوا وقوة تعبيرية وخصوصية ونكهة وتعدد، فالقصيدة عندها أشبه بالنشيد المني باليكارة الجامعة وملاء اللغة واشتغال الصور.. وهي تبحث عن معنى أبعد وعلاقة بالمطلق الولادة الحيات / الحب والحرية.. تميزها جراءة تخدش الأشياء وتجرح الصمت (٢٥).

وسوف نطالعنا منذ أواسط السبعينات وأوائل التسعينات أسماء بعد حداث.. خالد درويش - محمد خير علاء الدين - بشر اليكر - ابراهيم اليوسف - طه خليل - عياد عيسى - بسام حسين - حسين بن حمزة - مرفق زينو - مسلم الزبيق - عبدالنور - هندلوي - عمر قدور - احمد تيناوي - سيف الرجحي - محمد جان عثمان - ياسر اسكيف - مرح البقاعي - ربيعة الجلسي - محمد كناشي - ومن بعدهم غادة السمان الصغرى (٢٦)، وأكرم قطريب - ودرغام سفان وغيرهم .. وهؤلاء لا يكتبون بسوية واحدة ولا يجسم بينهم فهم واحد للقصيدة النثر أو الشعر .. عند بعضهم شفافية عالية وتكثيف لافت، وكثافة أشبه بالهوس، أو اللامس البعيد كانها مصاغة من خيوط الذهب، كما عند حسين بن حمزة ، وعمر قدور (٢٧)

وبسام حسين، وعند آخرين مضم ثقافي وامتلاك عال للغة وعلاقاتها، وإطالع بعيد على تجارب القصيدة العربية، بأشكالها المختلفة كما عند الشاعر الصيني الذي أقلم بدمشق ودرس فيها العربية وتزوج من سورية، الشاعر أحمد جان عثمان وقد أصدر مجموعتين شعريتين على درجة من الحداثة والجرأة لم نشهدهما عند الشباب العرب أنفسهم «مجموعته الاولى باسم السقوط الثاني، دمشق ١٩٨٨، ومجموعته الثانية ملغز الأعراس» ١٩٩٩.. وقد ارتحل فيما بعد الى الصين (٢٨).

ويمكن الإشارة هنا الى شعراء تمرّدوا بدءا على المدارس أو التيارات الشعرية العربية وقصدوا مناهل شعرية أوروبية كالمدرسة السريالية الفرنسية، قاصدين إعلان تمردهم على الدوران في حلقات خبر البناية الشعرية العربية وقد اغرقتهم موضوعات الحلم، وميكانيك الكتابة، وأغوار النفس وتشكيلات دالي، وقد شكلت بيانات اندحري بريوتون، وخصوصات مع الآخرين وأشعار لوتريامون، وفانسيه عيشا ساحرا، وفتحا لنوافذ جديدة على المدى الشعري الغربي المعاصر نذكر من هؤلاء الشعراء: سيف الرجحي، وصالح العياري - ومحمد كناشي ومن قبلهم أسعد الجبوري وصلاح فائق، وقد تواجد هؤلاء في دمشق بحكم الدراسة، أو العمل، أو الشتات.. وأصدروا مجموعاتهم الشعرية الأولى فيها، والتي تعد جزءا من التجربة الشعرية في سورية من حيث الهموم والتعدد، وجعل الشعر عنوانا للمواجهة والخلاص معا.. وقد رحلوا جميعا إما الى باريس أو الى بلدانهم، عدا الشاعر محمد كناشي الذي لم يطبع مجموعة ولم يسافر وركن الى صوفية حزينة متاملة تعيد كتابة ما بدا.

كذلك يمكن الإشارة الى اصوات الشاعرات عائشة أرناؤوط - وربيعة الجلطي - وزينب الأعوج، حيث أكملت الأخيرة كتاب دراستيهما في دمشق - وأصدرتا مجموعتيهما الأولى فيها، وارتحلت عائشة أرناؤوط السورية الى باريس مع زوجها الفنان صخر فريزت للدراسة .. حيث أصدرت من هناك عدة مجموعات شعرية في قصيدة النثر.

وسوف نجد أغلبية الأصوات الشعرية الجديدة في سورية تقوم بطباعة مجموعاتها على نفقتها الخاصة أو عبر تحاليل معينة، البعض القليل سوف يجد جهة رسمية أو خاصة تطبع له ويكون محفوظا، أما الأغلبية الغالبة فسوف ينشرون قصائدهم في الصحف والمجلات، أو يلقونها في المهرجانات والمنشآت الميسرة. لقد أصبحت قصيدة النثر ساحقة في الساحة السورية، ولم يعد الذين يكتبونها أفرادا متمردين بل عموما وغالبية تجد الدرب أمامها مسلوكا.. ساعد في ذلك التواصل اليومي المستمر مع لبنان وصحبه ومجالاته، بحالة من تقدم في الطباعة، والصحافة، وحركة في اندبيته وجامعاته، وأبواب مفتوحة على الحركات الفكرية والثقافية الغربية.

لقد أصبح القصيدة النثر من التراكم والحضور، ما منحها الاعتراف والاحترام حتى داخل اتحاد الكتاب العرب وجمعية الشعر فيه إلا من أحوال خاصة.. ويمكن أن نفرزها إلى تيارين رئيسيين، وما بينهما:

١ - تيار قصيدة الحدرامو والتنامي المحمسي بتشعباته وبلنوراميته وموسيقاه المتفجرة ويجه عن اللغة المبتكرة والصور الطازجة، والأساطير البكر.. وعند هذا التيار، كما عند سواء من موهوبي قصيدة التبعية، والقصيدة الكلاسيكية استقادات عالية، وهضم للتراث الشعري العربي والعالمي وولع بالثقافات المختلفة والفنون.. لأنه تيار جاد في كل الأحوال، وصبور على الحياة والشعر، ومتمين من الداخل وسنجد به يتوأكب بشعره منذ أنونيس وحتى نضال بغداداي مروراً بسليم بركات ونزيه أبو غفش ومحمد العبد الله وحسان عزت وبول شاقول وعائشة أرناؤول ومحمود السيد وسيف الرحبي وعبدالله عيسى - ومحمد فؤاد.

ب - التيار الآخر هو تيار أوسع من حيث العدد والانتشار الكمي، لكننا سنجد القصيدة عنده أميل إلى السرد والمباشرة، والإيقاع السريع، والصورة التي لا تكاد ترقى.. وهنا سنقع على القصيدة الموضوعة والبرقية، والفقاعة، وحفنة الكلمات.. واللغة عادية يومية هي لغة الناس، لا مرجع لها إلا العابر والمستهلك، في حالات كثيرة ستكون القصيدة أشبه بالبيان القصير، وخير الراديو، والرسالة العاجلة وشكوى الحال، والخاطرة.. وتوحي بمقاربة للترجمة والاغتراب وتأتاة اللغة، والقصيدة عند أصحاب هذا التيار هروب من عقد ومحرمات وأوجاع بعيدة، وفك ارتباط مع المطلق والتراث والأساطير والرموز والتاريخ، فأساطير شعرائها يومية، والخراب خراب دورتهم الدموية، فهم وعول هاربة إلى الغاية، بسطاء كالكاء واضمحون كقلقة سدس.. وهذه العبارات مأخوذة من عناوين مجموعات الشاعر الأقل رياض الصالح الحسين^(٢٩)

وشعراء هذه القصيدة يصحجون خطأ الموت.. وكسرة خبز تكفيهم.. وأشجارهم تميل نحو الأرض.. عناوين مستعارة من عناوين مجموعات الشاعرة المتفانية عن عمر باكر أيضاً دعد حداد^(٣٠).. إن الموت المبكر والمفاجيء سينتكر عند عدد من الشعراء في تيارات القصيدة المختلفة، ويصبح لافتاً عند شعراء قصيدة النثر (رياض الصالح الحسين ودعد حداد وسنية صالح وعبدنار قرشولي وأدم حاتم الذي عاش في دمشق ردماً ومات في لبنان، وهو العراقي الذي أثار الانتحار بالخضرة وكفاف الشعر).

وفي شعراء هذا التيار (بندر عبد الحميد وعادل محمود وسليمان عواد ورياض الصالح للحسين وبسام حسين وغادة فؤاد السمان للصغرى ورندة قوشحة) وغيرهم.. وخير من

يمثل هذا الشعر الشاعرة مرام المصري شقيقة الشاعر منذر المصري، المقيمة في باريس، وقد بشرت قصائدها منذ أواسط السبعينات^(٣١) كانتها ومض السحر، أو ندف الثلج يخطف في صور مبتكرة، ولغة هاربة، وأحلام صبية تلعب وتجرد وتعيد تشكيل العوامل والأشياء.

عند تيار (أ) موسيقى متفجرة واشتغال على اللغة والصور والامتداد الزماني المكاني، وعند التيار الثاني (ب) تعطلت من ثقافة ورموز وعلاقات.. اللهم إلا في كلمات معينة يرددتها الشاعر في أغلب قصائده ويجعلها رموزاً له فتشعب عند غيره من جيله بسرعة نار الهشيم حتى لا تعود له (الأصابع - اليد - الطريق - الطولة - الشجرة - العصافير - فنان القهوة - المرأة - الحبيبة.. الصديقة.. للخبز.. الظل.. الحائط.. الكرسي)، فإذا بحثنا عن علاقة محددة وتعامل خاص، وبينه وأسماء فارقة وعلامات لها مرجعيات وجدانية جماعية، فلا نكاد نجد شيئاً. يكفي أنها امرأة أي امرأة، وليس مهماً من تكون في ذاتها هي أو غيرها.. اللهم أنها تجالس الشاعر، وهو لا يستطيع العودة بدونها إلى البيت.. من أين جاءت.. أين عولها.. ملامحها للميزة.. أعماقها للبيدة؟ لا شيء من ذلك.. أين النكهة الباذخة عن لغة خاصة وخلق جديد، وكسر سياقات، وبدء بكرات؟ لا يوجد كأن الشاعر لا يريد أن يمد إليك خيوطه بشيء اللهم إلا بالعموميات.. لأنه يكتب لنفسه، أو يفترض فيمن يقرأ ويسمع المعرفة والمشاركة، فإن لم يعرف فماذا يضير الشاعر؟ هذه ليست مشكلته، لأن مشكلته مع فراغه ويومه الكاسد، وتبدد ساعته وعصره، والظلال تتهب، والمكان غريب عنه، والمرأة حاجة مسيئة لا غنى عنها، وإن أحببناها فماذا نصنع لها.. إننا معاصرون بالزمان والمكان والحاجة والخوف وفقدان الأمان.. إن ثمة ظلمات وكوابيس تلاحقنا..

لا أحد يستطيع أن يسكن في قري

أنا من تحمل الزهور إلى قبرها

وتبكي من شدة الشعر

اغعضوا أعينكم سأمر وحيدة

كحد الرمح أحني هطول دموعكم

كم جميل أن نتحرق معا

في بئر مهجور أو حيدان

وأصابعنا معلقة بالجدار العفن

آه ما أروع الحياة يا أصدقاء

ولي كسري المجففة بالشمس

ولي الحرية.. ولي مدفأة من تلح^(٣٢)

لنتأمل اللغة.. الزمان.. خصوصية الرمز.. البيئة.. المحلية.. التشكيل الشعري... والانجاز الخاص فيه أن وجد..

إيه أيها النديم البعيد
يا سيد النيد العميق
كيف ، حين ندعوك هنا
تحيثنا كما لا يحى السكر
ولا نناقز غير النيد الحجري؟
هناك أو هنا بالأحرى
شيء بيننا ، بعيد عنا، فينا
كمثل وشم في جبيننا منذ الولادة
كمثل فجر لم يكن أبدا
كمثل فجر به نكون
ويرأى لنا تعويذة في تيجان الملوك
في أسلحة المحاربين
في قبة العاشق^(٣٢)

اننا في العموم ولابد لنا من معرفة شخصية بالشاعر
وحياته حتى تتوضح لنا خصوصية حاله الشعري.. لنقف عند
شاعر آخر ونحاول أن نعرف مشكلته، همومه.. أحواله.. أسباب
قهره..

الصبي الصغير
الصبي الصغير الذي يختفي
في جسدي
لماذا حين يحى المساء
أي مساء
كل يوم
يسند رأسه على الحائط
يتكىء ويحرقه البكاء^(٣٣)

وبعد.. هل بتوصيفنا وقراءتنا وإسكاننا بملامح وخطوط
قصيدة النشر ومشاغبتها تجاه العالم أحيانا مايشي بإعطائها
القيمة السنية، أو بالحكم عليها بقيم من خارجها.. أو بتصفينها
في الوضع الأقل أو الهامشي، إن الظروف الصعبة والإجباطات
الكبرى، والهزائم، وفقدان الحرية، والقمع المركب، والقطرية
الخافتة، والأمان المحكومة بصلف، والمؤسسات البوق، كل ذلك
يعطي لهذه القصيدة مشروعيتها وجدارتها.. إنها خروج على
القيود، ورفض للتأويل، وارتداد بعيد إلى فضاء الحرية والكرامة
الغائبة.. إنها ترقى إلى هواء آخر غير ملعب، وإلى فسحات غير
مؤسرة، ويكرات لم تحاصرهما مدن الكريية، وبيوت الدجاج،
ومن كل ذلك جدتها وتعمدها، وخصوصيتها، لقد اعترف بها
كبار نقاد ويأحيى الأدب العربي من محيطه إلى خليجه، بعد ما
تجاهلوا طويلا، واعتبروها سفاحا.. لقد عاد الدكتور إحصان
عباس وطلب بإعطائها الوقت الأطول من الدراسة والقرن، وإن

أدبنا العربي وشعرنا يتسع لكل الأشكال الجديدة والمتطورة،
ما دامت تعبر عن هواجس واهتمامات، وعلاقات مستجدة
لشباب في المعاصرة ومواجهة المشكلات الجديدة، وأكد النقاد
محبي الدين صبحي وكان لا يرى شاعرا في قصيدة النثر سوى
الماغوط، أن الشعراء، ونقاد الصف هم وحدهم الذين يتابعون
القصيدة الجديدة، وأدري بها بينما يغرق النقاد الأكاديميون في
التنظير والنظريات، ويضربون معاشية الشعر الجديد.. وطلب
الدكتور الغزامي بالاستفادة من علوم النقد الأدبي في متابعة
مستجدات الثقافة والاعلام العربي من (دراما.. سينما.. دعاية..
نكتة.. اعلانات) بدون ترفع ولا مكابرة.. واعتبر الانشغال
بـ(قافز نيك) مضيق وعزلة عن الحياة المستجدة.

الهوامش

- ١- الدراسة ثمرة متابعة طويلة، ومعاشية للشعراء وبحوارات معهم
وشرة دراسات مختلفة نقدية عن الشعر والتجديد في سورية وشرة عدة
ندوات نقدية ومحاضرات قدمها الكتاب في الأندية الثقافية، وانشاء الكتاب
العرب بدمشق. تقول القصيدة العربية الجديدة في سورية، ولانقول
القصيدة السورية الجديدة، لأن قصيدتنا لا تتصل عن القصيدة العربية
عموما. بل تتفاعل معها، تطيحها وتستند منها تأثرا وتثا، ولايمك
النظر إلى القصصية والنكتة المعززة إلا من حيث التكوين الداخلي والبيئة
والرموز الخاصة
- ٢- من الكتب النقدية على سبيل المثال للصدر الأدب والأديب والوجيا في سورية
(يوغيا-سايين- نوبيل سليمان) طبعه أول دمشق ١٩٧٢ ص ٩٦٧-٩٧٢.
- ٣- الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية (جمال غاروق
الشريف، اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨٠
- ٤- النخل البري والعسل المر (حنا عبود) دراسة في الشعر السوري المعاصر
وزارة الثقافة ١٩٨٢ دمشق
- ٥- بانوراما القصيدة الجديدة في سورية، محاضرة ألقاها كاتب الدراسة
في اتحاد الكتاب العرب بدمشق شهر حزيران يونيو ١٩٨٩.
- ٦- تتوضح الأوضاع والمناخات التي سادت بعد الحرب الصليبية الثانية على
سورية وميلات نفوس الشعر وبيرون أصوات رابعة فيه، ومعروفة على
مستوى الوطن العربي، كبنوي الجبل وعمراني ريشة، ونزار قباني -
ولديم محمد- وأدونيس وغيرهم في دراسة من حقلين، نشرت في
صعيرة تشرين السوري (٨٩/٧/٢٦) (٨٩/٨/١)
- ٧- تم الاستقلال الوطني في سورية برحيل آخر جندي فرنسي عن
أراضيها في ١٧ نيسان أبريل ١٩٤٦.
- ٨- النقد الساتي بمعدل ألفية، ص ١٠٢ صافق جلال العظم بيروت دار
الطبعة ١٩٧٢-٤
- ٩- أزمة الحوار الثقافي محاضرة ألقاها الكاتب في جمعية الشعر في
اتحاد الكتاب العرب في النصف الثاني من شهر أيار مايو ١٩٩٠ وفيها
تكشف الواقع الاجتماعي والعائلي، وأسباب العاطلة الثقافية والفكرية فيه،
وعوامل العجز الثقافي والاجتماعي والفرد
- ١٠- بحثات الجالات الثقافية العربية الرسمية بفعاليات والانقطاع تباعا؛
شؤون فلسطينية. مواقف. أوراق النقد - الكرمل - ولعلها غابت البلاغ
- الأسبوع العربي - المستقبل - النوبة.
- ١١- ما كتب عن السياب مثلا لم يكتب عن شاعر آخر في العصر الحديث،
وقياسا إلى ما كتب عن النابسي يعتبر شيئا عظيما، لم يتح لشاعر آخر،
أيضا ما كتب عن الشعر الجديد المعروف بشعر التفعيلة أو الشعر الذي
أطلق عليه تارك الملاكة تسمية الشعر الحر وهذه التسمية أجود
بقصيدة أكثر المدحرة من الأوزان الشعرية والقيود التقليدية..
يراجع كتب الدكتور عباس عبود شاكر السياب دار الثقافة بيروت
١٩٦٩، وكتاب، دعيس بلامة عبود شاكر السياب، حياته وشعره دار

النهار بيروت ١٩٧١ وعدد خاص من مجلة الفكر العربي المعاصر عن خليل حاوي الشاعدر الشهيد عدد ٢٦ وعشرات الكتب التي تناولت اعلام الحدث، لغالي شعري- اليسر خوري- يوسف اليوسف- روجا النفاش- كمال خريز- وغيرهم كثير.

٧- يمكن ملاحظة الموجات الشعرية في سورية، بتفاعلها الصورية عبر تجارب الشعراء العرب الذين عاشوا في سورية فترة من الزمن بدءاً من السبعينات وما قبلها. فقد عاش في سورية ما بين السبعينات والثمانينات وحتى التسعينات شعراء عرب كثيرون نكتفي بذكر صالحي فائق- جليل جدير- هاشم شفيق- اسعد الجبوري- كريم كاسد- عواد الناصر- صافي الصايغ- آدم حاتم- شاكرك لبيسي- مظفر القزواب- سعدى عيسى- ومن بعدهم كريم عيد- فايز العراقي- محمود عيسى- وغيرهم. وقد خلق تواجدهم في الساحة السورية تفاعلاً شعرياً، فأسقطوا وأخروا وتقدمت تجارب بعضهم الأول فيها، كذلك ذكر الشعراء العرب الآخرين محمد كاشي- صالح العمري- من تونس- ربيعة الجليطي- زينب العرج- جوازيتان- حمدة خميس (بحرانية) سيف الرحبي- ناصر الطوري (من عمان) وقد أصدرت هذه الشعراء مجموعاتهم الأولى في دمشق.. وسقطت حركة التفاعل الشعري قائمة ما بين دمشق وبيروت في واقع مقارب يتداخل ويتلاقى، يسير على أغلب الشعراء السوريين اعلامهم الشعرية في بيروت، لكل ذلك ان تفرق كثيراً بين شاعر وآخر إقليمياً ونحس نتحدث من القصيدة الجديدة ونحس بعض الشعراء اللبانيين، أو العرب جزءاً من مشورتها.

٨- كان الناقد محمد الفوهي أول من تنبأ للشعر الجديد منذ أواسط الستينات (من أعان) بل يبلغ أفاقاً من التقدم بل يلفها الشعر من قبل سواه على صعيد اللغة من حيث اقتراب من لغة الحياة الكلية التي تتكلمها الناس في واقع حياتهم، أو على صعيد تجديد بعماسة حيث لا يدخل على لغتنا العربية شيئاً يتناقض طبيعتها ولا يجمع على شعرنا العربي عنصراً يجالي عبقريته الخاصة من ٥- ٦ من مقدمة كتابه لمه قصيدة الشعر الجديد ٢ دار الفكر، دار الفاضلي ١٩٧١.

والناقد النوبي من أهم النقاد الزبويين الذين تصدوا لمحاولي الحفاظين والجامعين التي لخصوا من خلالها الشعر الجديد جسلة في تفصيلها، ورأى ان أمام هذا الشعر مسافات كبيرة عليه أن يقطعها ويوجد فيها، وكتابه قضية الشعر الجديد من الكتب النقدية، الى جانب كتاب «شعرنا الحديث الى أين» للدكتور غالي شكري، وفيها احتفاء بالشعر الجديد في مضامينه الجمالية والفنية.

٩- اعاني الفقيه، مجموعة شعرية لخير الدين الاسدي طبع في مطبعة الضاد بحلب ١٩٥١ طبعة اثنيتة تقع في ٢١٤ صفحة قطع متوسطاً، طبع عليها الاسدي عبارة نحات من الشعر المكتور، وكتب مقدمة لها بين فيها ما ذهب اليه من تجديد في صعيد النوصلي فيه، وكان قد ادناح الكثير من قصائدها منذ الاربعينات.

سريال- مجموعة شعرية لأورخان مير طبع في أوائل الخمسينيات رابعت طبعاتها ثانية ١٩٨٩ بمقدمة للشاعر ادونيس- عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

حزن في ضوء القمر، غربة بلادي الجردان، محمد الماغوط مجلد الاعمال الكاملة ٢ دار العودة بيروت ١٩٧٢ وكان الشاعر الماغوط قد التقى قصائده الأولى في خميس مجلة شعر في بيروت، أواسط الستينات.

والمعلم الشرقي على شاطئ الغرب: لغات للدرس، شريف خزندار، شعر لشكر دمشق ١٩٦٢ مطابع الجمهورية الراية المتكسدة: على الجندي المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر بيروت ١٩٦٢

من أغاني الرحيل، كاية- التسكع والطرق مجموعات شعرية لاسماعيل عامود صدرت بين ١٩٥٩- ١٩٦٢ بدمشق سمران- ١٩٥٧ شاة ٥٧ لغني يومهم في ١٩٦٠ مجموعات للشاعر سليمان عواد- دمشق

١٠- لن، والرسا للقطوع، شعر انسي الحاج دار مجلة شعر بيروت ١٩٦٠ ١٩٦٢

١١- معلقة توفيق صايح المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر بيروت ١٩٦٢ انظر الاعمال الكاملة دار رياض الريس بيروت- لندن ١٩٩٠

١٢- دعوة لإذاعة شارك فيها كتاب الدراسة باعتباره أحد شعراء السبعينات مع منوح عديوان، ومحمد ياسر شرف وبندر عبدالمعيد- وعدد من كتاب قصيدة عند السبعينات في الفكر العربي السوري، اقيمت

يوم ٢٧/١٠/١٩٨٥. واتمت بعد ذلك وادة شهر في أربع حلقات، أعداها الكاتب عبد الرحمن الطيبي بعنوان كاتب وموقف.

١٣- شهدت الستينات والسبعينات والثمانينات حلقات صحفية ونقدية ضد قصيدة الشعر وشعرائها في سورية ولبنان، وشارك فيها غالبية الشعراء والناقدين والصحفيين، ومنهم مصطفى درويش- سعيد فتوح- محمد منذر الطيبي- مسعود عوان- شوقي بخداي- خالد ابوخليل- وآخرون، وكلما خمدت تمور اللطهر من جديد على يد أحد هؤلاء الشعراء والناقدات، أو على يد شعراء مرموقين مثل نزار قباني- ومحمود درويش، والصحافة اليومية والثقافية تحل محل تلك المجلات والجمعيات في ذلك صف البيت الشعري، تشرعن بين سنوات ١٩٥٧ و ١٩٩٧ وكذلك مجلة الطبيعة السورية، ومجلة المعرفة، ومجلة الثورة التي أصدره الشاعر ادونيس في دمشق أواسط السبعينات بين ١٩٧٥- ١٩٧٦

١٤- القمر الشرقي للدرس، خزندا صفحات غير مرفقة.

١٥- محاضرة لكاتب الدراسة في جمعية الشعر باتحاد الكتاب العربي بعنوان «الأزمة الثقافية» ٢٦ حزيران يونيو ١٩٨٨.

١٦- كتاب عبدالباسط الصوي للشعر، الشاعر الدرواني مسعود اسكاف دمشق اتحاد الكتاب العرب ٢١٩٨٢.

١٧- آثار عبدالباسط الصوي الشعرية والنثرية طبع وزارة الثقافة بمقدمة للدكتور ابراهيم كياتي بدون تاريخ.

١٨- مهرجان لذكرى رياض الصالح المحسن، تضمن سيرة له وقصائد وكلمات من أسفدائه.

١٩- محاضرة بعنوانما القصيدة الجديدة في سورية سبق ذكرها

٢٠- حوار شعبي مع الشاعر الماغوط، أرسل الى صحيفة الحياة في ايار ١٩٨٩ ولم تلتك من ثمة

٢١- الفرح ليس مهني ١٩٧٢ اتحاد الكلمة دار العودة بيروت ١٩٧٢.

٢٢- شارك المحدث بيركي في المنتديات والمسابقات الشعرية في جامعة حلب، وبلاط النثر والتقاليد وأخصا لشعر سليم بركات عند شعراء منطقة الحسكة وعمادو بلد الشاعر وفيهم (ابراهيم اليوسف، طه خليل- لعلان بيركي وغيرهم).

٢٣- طابعت الكلام شعر محمد فؤاد ط خاصة ١٩٩٠ يقع في ٢٢٨ صفحة قطع صغير.

٢٤- واه المحدث- شاعرة سورية وصحفية درست الصيدلة وانحازت للشعر، أصدرت مجموعة شعرية في ١٩٨٧ لا يصغري في اسما.

٢٥- صحت بن حمة وعمر قحور، ومسلم الزبيق، ويسام حسين، شعراء من جامعة حلب، برزوا فيها، وحسن بن حمة، من مدينة الحسكة، أما غادة السمان الصغري فهي غادة فؤاد السمان، بدأت نثر اعمالها باسم غادة السمان، فالتفت لفظا، وفقدت تسلاولا وتقلعا، لأن كثيرين تعاملوا مع شعرها على أنه لروائية غادة السمان، فمنعوه حقارة زائفة، وهو ما اثر اثارا كبيرا فكتبت بذكر فيه ان صاحبة الشعر تنتحل اسما.

٢٦- شاعر حبيبي مسلم يجيد العربية، درس في جامعة دمشق أصدر مجموعات بالعربية عن دار الاهالي ١٩٨٨- ١٩٩١

٢٧- عناوين مجموعات الشاعر الصالح اساطير بومية خراب الدوحة الموعودة، بسيد كلال، واضع كلفة سدس، وعل في الغاية، مات ميكرا بداهه ١٩٨٢.

٢٨- قضت بعد حداثا وكثرت ثلاث مجموعات شعرية، تصحيح خطا، لوت كسرة خبز تكليبي، شجرة تمل نحو الارض

٢٩- مرام مصري، شقيقه منذر مصري من مدينة اللاذقية، تزوجت وتعيش في باريس، شاركت في إصدار مجموعة شعرية مشتركة مع منذر مصري ومحمد بعنوان أنثرتك بجماعة بوضاء.

٣٠- بعد حداثا- مقابلة نشرت معها في صحيفة تشرعن بعد موتها في ٢٧/١١/١٩٩١

٣١- جان، لغز الاعراس

٣٢- محمد فؤاد، طابعت الكلام.



تحليل الخطاب

«من اللسانيات الى السيميائيات»

أحمد يوسف*

لسانيات الجملة:

إذا كانت دلالة الخطاب تتضمن في المعجم اللاتيني الحوار وكذا معاني الخطابة فإن اللسانيات المعاصرة حددت جغرافية الخطاب عند حدود الجملة، حيث حظيت بالاهتمام والدرس بوصفها وحدة تتوافر على شرط النظام، وهي غير قابلة للتجزئة، وإذا أمعنا النظر في ماهية الخطاب على أنه ملفوظ يشكل وحدة جوهرية خاضعة للتأمل، ففي حقيقة الأمر فإن الخطاب ما هو إلا تسلسل من الجمل المتتابعة التي تصوغ ماهيته في النهاية.

وهنا يظهر مأزق اللسانيات أو محدوديتها على الأصح - في معالجة إشكالية الخطاب لأنها تحصره في نطاق الجملة التي نظر إليها اندريه مارتيني Andre Martinet على أنها أصغر مقطع ممثل بصورة كلية وثامة للخطاب. غير أن هذا لا يفضي الى عجز الدراسات اللسانية في عدم قدرتها على معالجة قضايا أكبر من الجملة، وبالتالي عدم عجزها عن تحليل الخطاب. فهناك تباين في تحديد بنية الظاهرة اللغوية. فعلماء اللغة يحددون الكلمة بأنها «وحدة في جملة تحدد معالم كل منها بإمكانية الوقوف عندها والجملة هي «تتابع من الكلمات والمركبات التفعيلية»^(١) وهكذا تتداخل الكلمة والجملة في مفهوم متلاحم، وعليه فإن الجملة تتشكل من «مجموع الوحدات التي يصح أن يقف بينها (الكلمات) بالاضافة الى درجة الصوت والتفخيم والمفصل، ونحو ذلك مما يدخل في ايضاح المعنى»^(٢).

إن هذا المعطى التصوري للجملة لا يقلل من قيمة اقترابها من مفهوم الخطاب، فإذا كانت عناصر مثل الكلمة والصوت والنغم تشكل إطار الجملة، وتعمل على بناء المعنى، فهذا لا يعوق دراسة الخطاب من وجهة نظر لسانية.

إسهامات اللغويين العرب

إن المفهوم السابق للجملة يقترب كثيرا من أطروحات علماء اللغة العربية عندما يعرفون الكلام على أنه كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لعناء. وهو الذي يسميه النحويون الجمل، «نحو: زيد

* أستاذ جامعي من الجزائر مقيم بالرباط

أخوك، وقام محمد، وضرب سعيد، وفي النذر أبوك، وصه ومه ورويدا... فكل لفظ استقل بنفسه وجنبت منه ثمرة معناه فهو كلامه^(٦). ويشير ابن هشام إلى تحديد ماهية الجملة بمنطق اللساني المعاصر، لأن الخطاب اللساني وضع أسسا استمولوجية لخطقاته المنهجية عندما أوضح الفروق القائمة بين اللغة والكلام، كما هو الشأن لدى دي سوسير في كتابه دروس في اللسانيات العامة إن «الكلام هو القول المفيد بالقصد، والمراد بالمفيد ما دل على معنى يحسن السمكوت عليه»^(٧)، وهو التصور ذاته الذي تلقاه عند هاريس.

إن اللغويين العرب أولوا أهمية كبرى للكلام وربطوه بماهية الجملة وقسموا عناصرها إلى اسمية وفعلية من حيث موقع المسند والمسند إليه وما انتزج عنها من علاقات حددها تمام حسان في العلاقات السياقية (القرائن العنوية وحصرها في الاسناد) والتفصيل والنسبة والتبعية والمخالفة^(٨).

إذا كانت الجملة هي الكلام عند ابن جني، فهي تقابل القول عند سيبويه، أما جار الله الزمخشري فعرف الكلام بأنه «الركب من كلمتين أسندت إحدهما إلى الأخرى... وذلك لا يتأتى إلا في اسمين كقولك زيد أخوك، وبشر صاحبك أو في فعل واسم نحو قولك ضرب زيد وانطلق بكر ويسمى جملة»^(٩). إن تصور اللغويين العرب للجملة وصلتها بالكلام لا يخلو من غموض وتناقض في بعض الأحيان.

هناك تصور آخر للعلاقة بين الجملة والكلام نتيجة للفروق التي تكمن بينهما فيقول الرضي «والفرق بين الكلام والجملة أن الجملة ما تضمن الاسناد الأصلي سواء كانت مقصودة لذاتها أو لا كالجملات التي هي خبر المبتدأ وسائر ما ذكر من الجمل... والكلام ما تضمن الاسناد الأصلي وكان مقصودا لذاته فكل كلام جملة ولا ينعكس»^(١٠).

بين لسانيات الجملة ولسانيات الكلام

هناك إذن — مطرحان يتمثلان في لسانيات الجملة ولسانيات الكلام، فأين نضع مفهوم الخطاب ضمن هذين الطرحين. فإذا قررنا بأن الخطاب مجموعة جمل تتوافر على شرط النظام، حتى يتسنى درسه وملاحظته فإننا نكون قد صدمنا المنطق الصارم للسانيات التي تحدد موضوعها في الجملة ولا تتجاوزها. فإن الخطاب كما يرى رولان بارت «يمتلك وحداته وقواعده و«نحوه» فما بعد الجملة، ورغم أن الخطاب مكون فقط من جمل، فمن الطبيعي أن يكون الخطاب (هذا لما بعد) موضوعا لسانيات ثانية. وقد كان للسانيات الخطاب هذه، ولفترة جد طويلة، اسم مجيد (الا وهو)

البلاغة. لكن وكنتيجة للعبة تاريخية، وابتقال البلاغة إلى صف الآداب الجميلة، وانفصال هذه الأخيرة عن دراسة اللغة فقد أصبح من اللازم حديثا العودة إلى إثارة المشكل من جديد»^(١١).

إن إثارة بارت لهذا المشكل كان منطوقه الاقتراب من فكرة البنية السردية ولغتها وبالتحديد دراسة ما بعد الجملة وبيوتها ظاهريا نقد بارت لجمود اللسانيات عند حدود ضيقة محصورة في الجملة لكنه يرى بأنه لا مندوحة من مقارنة البنية السردية من منطلق لساني إلى درجة إقراره بمفعولية «التسليم (بوجود) علاقة تماثلية بين الجملة والخطاب» (ذلك) اعتبارا إلى أن نفس التنظيم الشكلي، هو ما ينظم ظاهريا كل الانساق السيميائية مهما اختلفت موادها وأبعادها: هكذا سيمصيب الخطاب «جملة كبيرة» (ولا تكون وحداتها بالضرورة جملا) تماما مثلما ستكون الجملة في استعانتها ببعض المواصفات «خطابيا صغيرا» (...) فمن المشروع إذن التسليم بعلاقة ثانوية بين الجملة والخطاب وستنسي هذه العلاقة اعتبارا لطابعها الشكلي المحض، علاقة تماثلية^(١٢)، وانطلاقا من هذه للفرضية التي وضعها بارت خلص إلى أن السرد من وجهة التحليل البنيوي يعد «طرفا في الجملة دون أن يكون في المستطاع أبدا اختزاله إلى مجردة مجمعة من الجمل، فالسرد جملة كبيرة. وهو يكون بطريقة ما مثل كل جملة تقريرية Conaontative مشروع سرد صغرى»^(١٣).

لا تزال حقول تحليل الخطاب تتراوح بين الذين يتشبثون بمنطق صرامة اللسانيات وتضييق مجالاتها المعرفية وبين من يدعون إلى نهج المرونة في الاقتراب من فضائيات الخطاب وتوسيع مجالات اللسانيات لتشمل رحابة المعرفة وتشعباتها ولا سيما أن فلسفة العصر الحديث هي اللغة بوصفها قناة لكل معرفة متوخاة.

المرجعية اللسانية في تحليل الخطاب

يظهر للسانيات التاريخية في القرن التاسع عشر كانت القواعد العامة تبحث عن أيجاد تفسير للاستعمالات الخاصة للغة وفق قواعد عامة تتأسس حول المنطق. وقد كان اللغويون العرب القدامى سباقين إلى رسم هذه الاستراتيجيات للغة العربية. فتأسس على أيديهم علم أصول النحو مستميرين المنطق اليوناني وعلم أصول الفقه. غير أن ميلاد اللسانيات التاريخية في أوروبا حدد تصورات جديدة لم تكن متبلورة في السابق، مثل التغيرات التي تشهدها اللغة فهي

ليست رهن الإرادة الواعية للبشر وإنما ضرورة داخلية. كما أنها طبيعية وتخضع للتنظيم الداخلي للغات.

ومن أبرز معالم اللسانيات التاريخية ظهور مؤلف الألماني ف. بوب F. Bopp حول «نظام التصريف للغة السنسكريتية مقارنة مع اللغات الإغريقية واللاتينية والفارسية والجرمانية» عام ١٨١٦. فقد كان إعلاناً عن ميلاد النحو المقارن، رفقة الأخوة شليجل وجريم وشليغر. فسمع باياد القرباء بين اللغة السنسكريتية المقدسة للهند القديمة وأغلب اللغات الأوروبية القديمة والحديثة. وأخذت الدراسات اللسانية هذا المنحى حتى مع النحويين الجدد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، الذين تطلّمو إلى تجديد النحو المقارن. بحيث دعا إلى تفسير التغيرات الحاصلة داخل اللغة وعدم الوقوف عند وصفها. ورأوا أن الأسباب الوحيدة القابلة للمراجعة هي البحث عن نشاط الفاعلين المتكلمين، وقضوا تحديد مسافة لدراسة التغيرات اللغوية. وكما هو واضح فإن طبيعة اللسانيات التاريخية وموضوعاتها لم تسمح بمعالجة موضوع الخطاب معالجة ذات صلة بجوهر اللغة. فالتحليل التعاقبي الذي طبع المنهج التاريخي في الدراسات اللغوية قرض على الباحث السويسري فرديناند دي سوسير F. de Saussure أن يؤسس معالم اللسانيات البنوية، ويرسم خطاً باستمولوجياً يتعامل مع نظام اللغة بمنطق علمي جديد لا يخفي أصوله الفلسفية والعلمية (علم الاقتصاد / علم الاجتماع .. الخ). وأبرز المقولات اللسانية التي انتهت إليها هي

- ١ - مقولة التزامن والتعاقب SYMCHAROMIECET و DIACHRONIE.
- ٢ - اللغة والكلام LANGUE ET PAROLE
- ٣ - النسقي والاستبدالي SYNTAGMATIQUE ET PARADIGMATIQUE
- ٤ - اعتبارية العلامة (الدال والمدلول).

إن التحليل البنوي للغة ترك مجالاً واسعاً وقضاه خصباً لدراسة الخطاب من مستويات عديدة

- المستوى الصوتي
- المستوى التركيبي
- المستوى الصرفي
- المستوى الدلالي
- المستوى المعجمي
- حتى المستوى البلاغي

وذلك انطلاقاً من أطروحات استمولوجية لعلم اللغة. والتميز بينها وبين الكلام الذي يتسم بالتصرف الفردي للمؤسسة الاجتماعية للغة، فهو نشاط يتسم بالتحول والتغير ويتيح فرصاً لتحليله من توجهات علمية عديدة: نفسية، اجتماعية، أنثروبولوجية .. الخ.

وضعية تحليل الخطاب

إن مصطلح الخطاب يرادف الكلام لدى سوسير، وبالتالي يعارض اللغة ومن سمات الكلام التعدد والتلون والتنوع، لهذا فإن اللسانيات لم تر فيه حدة الموضوع التي يمكن للعلم أن يقبل عليها بالدرس والملاحظة.

لقد فرق فرديناند دي سوسير بين اللغة والكلام: «إن اللغة والكلام عندنا ليسا بشيء واحد، فإنما هي منه بمثابة قسم معين وإن كان أساسياً، والحق يقال، فهي في الآن نفسه نتاج اجتماعي للملكة الكلام ومجموعة من الموضوعات يتبنّاها الكيان الاجتماعي ليمكن الأفراد من ممارسة هذه الملكة. وإذا أخذنا الكلام جملة بدأ لنا متعدد الأشكال متباين المقومات موزعاً في الآن نفسه، ما هو فردي، وإلى ما هو اجتماعي... أما اللغة فهي على عكس ذلك، كل بذاته ومبداً من مبادئ التبويع»^(١).

ويمكن استنتاج خصائص الخطاب بالمفهوم السويسري بأنها تتوافر على العنصر الفيزيائي (الموجات الصوتية) والعنصر الفيزيولوجي (التصويت والسماع) والعنصر النفسي (الصور العقلية والمتصورات) وتتحصر طبيعة دراسته في قسمين:

أولاً قسم جوهري يركز موضوعه على اللغة ذات الطابع الجماعي المستقل عن الفرد. وهو أقرب إلى الدراسات النفسية التي تملك الخطاب تحليلاً نفسياً بحثاً.

ثانياً: قسم ثانوي ينحصر موضوعه في الجانب الفردي من الكلام (اللفظ بما في ذلك عملية التصويت) ويتعلق بالجانب النفسي الفيزيائي. ولكن مهما يكن من فرق بين اللغة والكلام فإنهما متلازمان ومتواصلان وعلى الرغم مما يبدو للوهلة الأولى من أن دي سوسير قد أهمل لسانيات الكلام وأبعدها من صفتها العلمية لافتقارها لعنصر الانسجام والوحدة، ويرى بعض الباحثين بأن «سوسير لم ينف الكلام، ولم يبعده من الدراسة اللسانية، كما قد توهم البعض، إلا لما كان مقبولا حديثه عن لسانيات الكلام، والمراد بذلك أن الكلام - أي الذات المتكلمة - لا يغيث في الدراسة اللسانية إلا مؤقتاً وفقاً لتطلّبات منهجية، مادام

يستحضر ويخصص له حيزاً في الدراسة اللسانية . صحيح إنه ليس من صميم الدراسة اللسانية الصارمة لأن دراسته لا تقوم إلا بتدخل عدة علوم، أي عدة مناهج تختلف من حيث الطبيعة والجوهر مع المنهج اللساني المقترح. لهذا السبب أكد سوسير على ضرورة التمييز بين هذين النوعين من الدراسة^(١٢).

إن الوقائع الكلامية في واقع الأمر لم تحظ بالاهتمام العلمي الكبير من قبل سوسير كما هو الحال بالنسبة للغة. لهذا فإننا لا نحصل على متصورات منهجية وأسس استعمالية لعلم الخطاب في دروس سوسير .. وقد أثر ذلك سلباً في درس اللساني حيث مال إلى التضييق والمحصن. وقد دعا بعض علماء اللغة المحاصرين إلى تخليص اللسانيات من الجمود والضيق، والانتقال بها إلى مجال الحركة والسعة. وقد دافع نولم تشومسكي عن هذا الاتجاه حين حدد واحدة من الإشكاليات الاستراتيجية الرئيسية عندما يتساءل عن المدى الذي يحد هذا التضييق المتعمد كمصدر للتبصر العلمي العميق، وهل ينبغي بانتفاخه ثم عن المدى الذي يقل به هذا التضييق إمكانيات الاكتشافات الهامة^(١٣).

لكي تحقق اللسانيات استكشافات جديدة في مجال علم «تحليل الخطاب» ينبغي أن تفك عزلتها بالتفاضل مع حقول العلوم الانسانية. ولا تبقى حبيسة زاوية ضيقة محدودة، وهذا الطموح يسمح بإبراز قضايا كثيرة تتعلق بالاشكالية اللسانية وموقع تحليل الخطاب، وسيؤدي إلى إثارة أسئلة جوهرية ذات صلة بنظرية النص ونظرية القراءة، والشروط التي تحيط بفضاء الخطاب منها ما هو معرفي ومنها ما يتصل بالسوسيو تاريخي عندهما أشار دي سوسير إلى السيميولوجية، ذلك العلم الذي لم يكن سوى تصور أتاح إمكانيات دمج اللسانيات في منظومة العلوم الانسانية واحتكاكها بالعلوم الأخرى. وهكذا فإن اللغة بالمفهوم السيميولوجي أضحت مجموعة من العلامات وأن الظاهرة اللغوية هي ظاهرة سيميائية ستكون مادة خصبة للمنهج السيميائي في تحليله للخطاب مع تجاوز الثنائية السوسيرية (اللغة الكلام) مع التركيز على اهتمام السيميائي بالإجتماعي، وحينئذ يصير الكلام بوصفه إنجازاً فردياً غير ذي أهمية في مجال البحوث السيميائية. وقبل هذا فإن التحليل البنوي استفاد من المنهجية اللسانية قصار تحليل بنية النصوص في ذاتها ولذاتها، وذلك بفضل المقولة التزامنية في دراسة اللغة.

يثقني لوياس يامسليف L. Hjelmslev على جهود دي سوسير ويعده المؤسس الأول للسانيات البنوية، على الرغم مما يبدو من إخلاصه العلمي لدى سوسير، إلا أن توجهاته العلمية واهتمامه بالمنطق الرياضي ومعرفته الواسعة بالغات القديمة والحديثة، مكنته من صياغة لسانيات موسومة بالروح الرياضية فكانت منظومته Glossématique إضافة نوعية للدراسات اللسانية المعاصرة. فاللغة لا يمكن - في نظره - فصلها عن الإنسان، فهي الأداة التي بفضلها يمكن صياغة مشاعره وانفعالاته وجهوده وإرادته وحالاته، فيها يمكن أن يؤثر ويتأثر^(١٤). وتتركز اهتمامات الأسانية حول مسألة البنية^(١٥). لهذا يتجاوز المستوى الفونولوجي ليمتد بمشكلات التعبير ووحدة المحتوى. فاللغة هي قبل كل شيء شكل وهي في آن واحد تعبير ومحتوى. وقد استطاع يامسليف تأسيس حلقة كوينهاجن وتشكيل فرق للعمل، وتكوين نظرية prolegomenes لمدة عشر سنوات من البحث العلمي المبني على النظرة التجريبية القائمة على الملاحظة والاختيار. فالدرس اللساني يتسم في رأيه بالانسجام والشمول والبساطة ولهذا يرى أن النظرة اللغوية نظرية استنباطية تشتمل على مبدأ الكلية Totalité فهي قابلة للتطبيق على جميع اللغات الانسانية.

إن يامسليف يحدثنا عن مبدأ التحليل وصيغه وثلاثي حديثاً عن النص في كتاباته ولا نجد تصوراً طعنيا واضح المعالم عن الخطاب، باستثناء حديثه عن محتوياته السيميائية وعن اللغة الإيحائية.

حتى اللسانيات الوظيفية التي تراهن على مفهوم التواصل بوصفه أهم الوظائف الأساسية للغة وارتباط التطور اللغوي بمبدأ الاقتصاد، لم تعالج موضوع الخطاب. وهكذا بدا وكأنه ليس من صميم الاشكالية اللسانية. وإن كانت المدارس اللسانية تعالج قضايا جوهرية ذات صلة بتحليل الخطاب. فنجد أندريه مارتيني يتحدث عن التحليل التركيبي للمدونة أو المتن عن أنه مجموعة علاقات الترابط، في الفصل الرابع من كتاب «عناصر اللسانيات العامة»^(١٦) الذي خصصه للوحدات الدالة نجد تحليلاً للمفردات ولكن انطلاقاً من مفهوم التواصل للغة، فهناك مقاربات تحليل مستويات الخطاب، دون الحديث عن ماهيته ويمكن أن نخلص أن نتيجة أن موضوع انشغال خطاب وجد فراغاً كبيراً في أطروحات بعض المدارس اللسانية الحديثة. على الرغم من أنه أصبح حقيقة فرضت استعمالها في حقل علم المصطلحات وأصبحت متداولة في أدبيات العلوم الانسانية، حتى لازمت بعضها منها. فنجد

حديثاً شائعاً لدى العامة عن الخطاب السياسي. وتحولاته وخصائصه، وأصبح بديلاً لمفهوم الخطبة والخطابة في التراث الإغريقي والتراث العربي الإسلامي.

إن إميل بنفيست E. Benveniste يعالج مشكل الخطاب معالجة لسانية فالجملة بالنسبة إليه وحدة لسانية لا تؤلف صنفاً شكلياً من الوحدات المتعارضة بينها، مثل تعارض الفونيمات مع الفونيمات أو المورفيمات مع المورفيمات، أو المفردات مع المفردات.

هناك طرح منهجي مهم جداً يشير إليه جان ديروا Jean Dubois عندما يقول «مع الجملة نترك إطار اللغة بوصفها أداة للتواصل. في هذا المجال تتوقف الجملة أن تكون موضوعاً... وتصبح وحدة فالجملة هي وحدة الخطاب»^(١٧).

يركز إميل بنفيست على قيمة عملية التلفظ التي لم تنل اهتمام اللغويين القدامى، فقد كان ينظر إليها بوصفها موضوعاً لا يندرج في نقاط الدراسة اللسانية. ولكنها أضحت مادة جديرة بالاهتمام نظراً لأنها تنقل اللغة من سكونيتها إلى حركية الاستعمال الفردي (الكلام والخطاب)، إن الجهاز الشكلي للتلفظ عنصر من عناصر اللغة التي تشكل ماهية الخطاب. فتحدد العلاقة بين الجأث والتلقي، تسمح للفاعل المتلفظ أن يجد منزلة في الخطاب. وقد يجد أيضاً الفلاسفة ضالّتهم في البحث عن الذاتية التي تتجلى في حرية كلام الفاعل المتلفظ الفردية. إن بنفيست يراهن على مركز الفاعل المتلفظ في الخطاب. وهذا لا يعني تطابق الذاتية الملقطة مع الجهاز الشكلي لعملية التلفظ، فهو بذلك يكون قد أسهم في إدخال عالم الخطاب إلى اللسانيات، ويعد من الموضوعات الجديدة في حقل دراسات اللسانيات المعاصرة، التي ما فتئت تعرف استكشافات علمية، وصعوبات منهجية، وهكذا تم توسيع نطاق موضوع اللسانيات ولاسيما عملية التلفظ وصلتها بالخطاب الذي حفز الدراسات على البحث عن مناهج التحليل. إن ربط تصور المفوظ بالخطاب كان يقتضي وضع قواعد للتسلسل ولل مسار الذي يتوابعه على قابلية التعبير بالكلام، غير أنه ينبغي الإشارة إلى أن المفوظ وحده لا يحدد الخطاب إلا إذا أضيفت إليه وضعية الاتصال.

dis cours = situation de communication + énoncé

التحليل التوزيقي

إن النظرية التوزيقيّة في اللسانيات الحديثة، أسهمت بفضل جهود بلومفيلد (Ploomfield) وهاريس (Z. S. Harris) في دراسة قواعد الجمل، وتحليلها بوصفها وحدات

مكنة في لغة معينة بمعنى يجب أن تتوافر فيها القابلية للتحقيق بهذا التصور لقواعد الجمل يظل تحليل الخطاب يبحث عن معرفة القانيس وبنائها، وكذلك اعتبار مجموعة من السلسلات الوصفية على أنها متتاليات لجمل ملفوظة (Phrases - énonces)، فهي تشكل في نظر هاريس مؤسسة لشبكات من التكافؤ بين جمل وجمل متتالية. ويحيلنا ريمون طحان ودينيز بطار طحان إلى التجريد الذي لازم غراما طليق الجمل وما تفرع منها من مفاهيم استقتها من اللسانيات وعلم الدلالة فمنها:

— مفهوم الأصولية. هي الجملة التي تتمتع بالصحة الدالية والمنطق اللغوي، فهي تخلق من التناظر الصوتي، وتخضع بنيتها التركيبية لقواعد اللغة.

— مفهوم دلالة الجملة. هناك إشكال معرفي تجده اللسانيات في تحديد ماهية الجملة. فبالا كانت «تتألف من عناصر تعود إلى ثابت مغلق، ومن أصوات محدودة العدد ترتبط بالمعنى (...) ولكن ... هناك بنى وجمل تختلف في معناها وتحقق بأشكال متشابهة، وهناك أيضاً بنى وجمل تتشابه في معناها وتحقق بأشكال مختلفة»^(١٨).

إن تحليل الخطاب دفع هاريس إلى تعريف مجموعة التكافؤ والتعاقب. بين ملفوظين حتى يبرز طريقتيه المنهجية التي ركزت على النص الأشعاري، ويشير ديروا إلى المفهوم الجديد عن طريق نص تم بناؤه. فالخطاب السياسي لحرب الجزائر مثلاً قد درس على أساس أنه الخطاب الذي دفع إلى تمثيل العلاقة الموجودة بين موضوعات الجزائر وقرننا^(١٩).

لقد ارتبط التحليل التوزيقي بالنزعة السلوكية (Behavieorisme) التي راجت في الولايات المتحدة الأمريكية بداية منذ سنة ١٩٢٠، فكان من أهدافها تحقيق الموضوعية في دراستها، وقد حمل لواءها إيونار بلومفيلد، وتجلت مبادئ المدرسة التوزيقيّة في محاولتها لتحليل الخطاب ودراسة توزيع الوحدات اللسانية عن طريق الدوتة (Corpus) والوحدات كما أسلفنا القول — غير أن الذي يميز هاريس اختياره لطرائق التعامل مع النصوص اللغوية. فالنص الأشعاري يمتاز ب تكرار الأشكال التي بالوصول إلى بنيتها. وكذلك تأكيد على العلاقات القائمة بين الجمل وتقضي إلى سلسلة من الجمل المتكافئة، وعليه فإن مبدأ التحويل الذي أقره هاريس يتضح في تحليل العلاقات التي تؤلف بين الجمل، وهذا التصور أضفى الصفة الإجرائية لعملية تحليل الخطاب.

بل يعد لبنة من لبنات «علم الخطاب».

تعد إضافات المدرسة التوليدية التحولية امتدادا لجهود بلومفيلد وهاريس ويمكن وضع مفهوم الخطاب في مقابل ثنائية نو شمسكي (N. Chomsky) الكفاية والأداء اللغوي. إن ما يمكن استخلاصه من نظرية نو شمسكي تحطيتها للدراسة السطحية التي تنتهجها اللسانيات البنائية ولا تتعداها للبحث عن المستوى العميق للكلام ولا تأخذ مبدأ التحويل في حساباتها. إن الدرس التوليدي التصولي يعالج عملية التكلم ومكانيزماتها التي تظهر في الاستعمال المبدع للغة.

التحليل السوسولوجي للخطاب

يربط باختين M. Bakhtine نظرية التلطف بمستويات التركيب، لأن كل تحليل للخطاب في تصويره تحليل لمن التلطف الحي، وهو سمة من السمات المحسوسة لأفعال الكلام كما أنه يلاحظ قصور اللسانيات في إحتواء موضوع التلطف، ويبدو هذا العجز اللساني واضحا في الإهتمام بالجملة وعدم الإقتراب من الخطاب «إن اللساني يشعر بارتياح أكثر وسط الجملة، وكلما اقترب من تخوم الخطاب من (التلطف) العلم، فهو ليس مسلحا لتناول الكل. ليس من بين مقولات اللسانيات مقولة تصلح لتحديد الكل. والواقع أن المقولات اللسانية لا يمكن تطبيقها في حالتها هذه إلا داخل (التلطف)»^(٢٠).

إن الخطاب في مفهوم باختين يعيد مسألة خطاب الآخر ويتجسد في الخطابات اللسانية (خطاب مباشر، خطاب غير مباشر، خطاب غير مباشر حر). لهذا يراهن على المنهج الاجتماعي في اللسانيات، وضرورة تفسير واقعة خطاب الغير تفسيراً سوسiolسانيًا ويعرف الخطاب المروي بأنه «خطاب في الخطاب، وتلطف في التلطف... لكنه في الوقت ذاته خطاب من الخطاب وتلطف عن التلطف»^(٢١). كما أنه يتمتع باستقلاله البنوي والدلالي.

علاقة الخطاب بالحوارية

إن مصطلح الحوارية الذي استثمرته — فيما بعد — جوليا كريستيفا وشاع في أدبيات الخطاب النقدي الجديد وعرف بالـ *intertextuelle*، يشير إلى إقترام اللسانيات للمجالات التي كانت تعتقد أنها ليست موضوعا لبحثها، «فالوحدة القاعدية الحقيقية للسان — الكلام ليست هي التلطف — الحوار الداخلي الوحيد والمعزول، كما هو معروف، ولكنها تفاعل تلطفين على الأقل أي الحوار»^(٢٢). ويثير باختين أسئلة جوهرية في مسألة علاقة الخطاب بالحوارية.

«كيف ندركه في الواقع خطاب الغير؟ كيف تحس الذات التلقية، في وعيها بفظ الغير، هذا الوعي الذي يعبر بواسطة الخطاب الداخلي؟ كيف يستوعب الوعي الخطاب بقفالية، وما هو للتأثير الذي يمارسه الخطاب على توجيه الكلام الذي يتلفظ به التلقية من بعد؟»^(٢٣)، لقد طورت هذه المفاهيم تحليل الخطاب الروائي ووثقت الصلة بين اللسانيات والتحليل السوسولوجي. ونجد تعديدا لأنماط الحوارية في الرواية لدى باختين وتمثل في التجهين والعلاقة المتداخلة ذات الطابع الحوارية بين اللغات والحوارات الخاصة.

إن مفهوم الحوارية يعرفه تدوروف T. Todorov بقوله «كل علاقة بين ملفوظين تعتبر تنافسا.. فكل نتاجين شفوئين، أو كل ملفوظين يحاور أحدهما الآخر، يمدخلان في نوع خاص من العلاقات الدلالية نسميها علاقات حوارية»^(٢٤).

ونطلقا من هذا التصور وجه باختين نقدا للسوسولوجية، وقدم قراءة لتاريخ الأساليب من منطق سوسولوجي.

١ - الوثوقية السلطوية (العصور الوسطى) وتتميز بالأسلوب الفخم السطري وغير مسند إلى شخص في بث خطاب الغير.

٢ - الوثوقية العقلانية (القرنان ١٧ و١٨) وتتميز بالأسلوب السطري اللائق والأرق والأوضح.

٣ - النزعة الفردية الواقعية والنقدية (نهاية القرن ١٨ والقرن ١٩) وتتميز بأسلوب مجازي منسق والميل إلى تزيين الخطاب المروي من خلال أجوبة وتعليقات المؤلف.

٤ - النزعة الفردية النسبوية (المرحلة المعاصرة) وتتميز بإدخالها للسياق السريدي.

وخصص في كتابه «الماركسية وفلسفة اللغة» الفصلين الأخيرين للخطاب غير المباشر وللخطاب المباشر ومتغيراتها، والخطاب غير المباشر الحر في الفرنسية والألمانية والروسية وهي دراسة مقارنة. لقد كان مضائيل باختين نموذجا لما ينبغي أن يسلكه اللساني لكي يتخلص من الجمود والعزلة. ولقد وجدت السيميائيات المعاصرة في مفاهيمه حول تحليل الخطاب والحوارية ما جعلها تحقق تقدما نوعيا في تحديد مسار الأبنية الجديدة لعلم ما زالت تتنازع عدة حقول معرفية.

بعد أن تستعرض جوليا كريستيفا مفاهيم الخطاب لدى

اللسانيين التي سبقت الاشارة إليها تخلص الى أن الخطاب وديل على كل تلفظ يحتوي داخل بنياته الباث والمتلقي مع رغبة الأول في التأثير على الآخر^(٢٥). وتقدم في مؤلفها (النص الملق) أيضا تعريفا للنص على أنه جهاز فوق لساني يعيد توزيع نظام اللغة، كما أنه يتحدد عن طريق تبادل النصوص أي التناص، داخل قضاء النص هناك عدة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى تكون متقاطعة ومحايدة. إن مفهوم الخطاب وعلاقته بالنص والتناص يعد امتدادا لمفاهيم باختين.

التحليل السيميائي للخطاب

إن التحليل السيميائي هو ذاته تحليل للخطاب، وهو يميز بين «السيميوتيقا النصية» وبين اللسانيات النيووية «الجمالية». ذلك أن هذه الأخيرة حين تهتم بالجملة تركيبا وانتاجا - وهو ما يسمى بالقدرة الجمالية - فإن السيميوتيقا تهتم ببناء نظام لانتاج الأقوال والنصوص. وهو ما يسمى بالقدرة الخطابية. ولذلك فمن المناسب الآن وضع القواعد والقوانين التي تتحكم في بناء هذه الأقوال وتلك النصوص^(٢٦).

إن التحليل السيميائي للخطاب ينطلق مما انتهت إليه جهود اللسانيين حول النظرية العامة للغة. وبمسائل التصورات التي أحيطت بالخطاب ويقضي أن يكون متجانسا مع الثنائيات الأساسية: (اللفظ / الكلام) - (النسق / العملية) (Process) - (الكفاية / الأداء الكلامي)، كما أنه لا يغفل العلاقة التي تربطه بمقولة التلفظ. فالمعجم السيميائي^(٢٧) لجريماس وكورتيس وهو يناقش مصطلح الكفاية من وجهة نظر تشومسكي ينظر إليها على أنها مجموعة من الشروط الضرورية في عملية التلفظ، كما أنه يتوافر على صورتين مستقلتين لهذه الكفاية

أولا كفاية السرد السيميائي

ثانياً كفاية القابلة للوصف أو التعبير بالكلام.

بالنسبة لكفاية السرد السيميائي حسب منظور يامسليف وتشومسكي يمكن تصورها على أنها تفصلات تصنيفية وتركيبية - في الآن ذاته - وليس بوصفها استبدالاً بسيطاً على منوال دي سوسير للغة فالتحليل السيميائي ينظر لهذه الاشكال السردية نظرية كونية مستقلة عن كل مجموعة لسانية وغير لسانية لأنها مرتبطة بالعقيدة الانسانية. وهنا ينبغي الاشارة الى فضل مدرسة الشكلايين الروس وعلى وجه الخصوص مؤلف «مورفولوجية الحكاية الخرافية»

وتأثيره في المدرسة الفرنسية ذات التوجه البنيوي (كلود بريمون - منطوق الحكاية، جريماس: البنيوية الدلالية، وكلود ليفي ستروس: البنيوية الانثروبولوجية). ولا يستطيع أن ينكر أي باحث بأن عقيدة بروب وبحوثه العلمية كانت تمهيدا لمظهر التركيب السردى وقواعده.

أما فيما يخص الكفاية القابلة للوصف، فبدلاً من أن تقام على ساقلة النهر، فإنها تتأسس وفق عملية التلفظ مسجلين صياغة الاشكال المفروضة القابلة للتعبير عنها بالكلام، ويرى مؤلفا المعجم السيميائي بأن الحديث عن الطبيعة المزدوجة للكفاية تعد ضرورة لانجاز تصور جديد ومضبوط للخطاب.

وفي كل الأحوال فإن الخطاب يطرح مسألة علاقته بالتلفظ وبالتواصل. ولكن المجال السيميائي يهتم بأطره المرجعية مثل الايحاء الاجتماعي ونسبته للسباق الثقافي المعطى المستقل داخل تحليله التركيبي أو الدلالي. إن نمطية الخطابات القابلة للتشكل داخل هذا المنظور ستكون إيماثية خالصة، وبهما كانت التعريفات الايماثية للخطاب مجردة فإن مشكلة معرفة ماهية الخطاب تبقى مطروحة، وحتى عندما يحدد الخطاب الأدبي بأدبيته (Litterarité) كما نادى بها الشكلايون الروس. فالأدب في تصورهم - نظام من العلامات Signes دليل مماثل للنظم الدلالية الأخرى، شأن اللغة الطبيعية والفنون والميثولوجيا... الخ. ومن جهة أخرى، وهذا ما يميزه عن بقية الفنون. فإنه يبنى بمساعدة بنية أي لغة، إنه، إذن، نظام دلالي في الدرجة الثانية، وبعبارة أخرى إنه نظام تعبيرى خلاق Comrotatif، وفي نفس الوقت، فإن اللغة تستخدم كمادة لتكوين وحدات النظام الأدبي، والتي تنتمي إذن، حسب الاصطلاح اليامسليفى (Hjelmstevierne) الى صعيد التعبير، لا تفقد دلالتها الخاصة، مضمونها^(٢٨).

إن الشكلائية الروسية حددت المعطيات الخاصة التي يمكن أن نسمي بها خطاباً ما أنه أدبي. إن رومان جاكبسون هو الذي أعطى لهذه الفكرة صيغتها النهائية حين قال «إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما «الأدبية» Litterarité أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً»^(٢٩).

لقد عرفت سيميائيات التواصل تقدماً فعلياً في مجال تحليل الرسالة، وذلك بتحديد وظائفها الست. على الرغم من الإهمال الواضح لموضوع «الدلالة»، الذي وجد حرصاً كبيراً

ومركزاته النظرية ويؤسس مقولاته ويمتحن أدواته الاجرائية ويستكشف الحدود التي تفصل بينه وبين العلوم الأخرى، أو التي تقربه منها.

يبدو أن التواصل البشري أعقد من أي تواصل آخر، لأن استعمال العلامة في هذا المجال لا تتم كما قال فريديناند دي سوسير إلا داخل الحياة الاجتماعية. لهذا يشترط التعاون قصد إيصال الرسالة إلى المتلقي ولن يتحقق ذلك أيضا إلا بالتواضع للتبادل والتوافق حتى يتسنى لأي حوار يقوم بين الباث والمتلقي تقديم أفكار في شكل شيفرات متواضع عليها. لهذا فإن بعض علماء الدلالة انتهوا إلى أن «عملية الاتصال لا تظهر بوضوح في العالم الحيواني، إلا عندما يكون هناك تعاون أو نشاط اجتماعي، إن أي اتصال مرتبط في أساسه بالتعاون... وإن كل حوار اجتماعي مرتبط بالتعاون»^(٣٠).

إن التحليل السيميائي للنسق الاجتماعي يهدف إلى استكشاف نظام العلاقات داخل المجتمع وعلى الخصوص علاقات الأفراد وحاجاتهم لهذا تلقى أن الأنظمة التي سادت في المجتمع البشري لها من العلامات والأنظمة الرمزية الثقافية، ما تمكن للسيميائي من تحديد شريحة أو فئة أو طبقة اجتماعية، ففي التنظيم العفائي نرى طقوسا وعادات تتجلى في جملة من العلامات والرموز ما تتميز به عن نظام اجتماعي آخر في طرائق الحفلات والأعراس والمآتم والأعياد وغير ذلك من المظاهر الثقافية.

إذا كنا قد أشرنا سابقا إلى طبيعة التواصل بأشكاله المتعددة فإن هناك شيفرات لكل شكل من هذه الأشكال التواصلية، فالتواصل الحيواني له علامات خاصة به منها ما استكشفه البحث ومنها ما بقي مجهولا، وكذلك الشأن بالنسبة للشيفرات الطبيعية التي تحدد علامات الطبيعة أو إشاراتنا، فيتمكن من تلقي رسالتها، سواء عن طريق الإدراك الحسي أو العقلي.

فإذا كان الطقس ياردا فوق العادة في منطقة يمتاز مناخها بالاعتدال يدرك الإنسان أن مصدر قسوة البرد آتية من سقوط الثلج، أو العكس بالنسبة لاشتداد الحرارة غير العادية والتي تفوق معدلها الفصلي فيدرك بأن مصدرها قد يعود إلى وجود حريق. وهذا كله ينتج من وجود علائق قد تكون معقدة بين الشيفرات الطبيعية والتكوين البيولوجي، والحساسية الفسيولوجية للإنسان. ومهما يكن من أمر تبقى - كما أكتنا أنفا - الشيفرات الاجتماعية، أكثر تعقيدا، وتتطلب جهدا علميا،

لدى رولان بارت في إيرادها ضمن توجهات سيميائيات الدلالة، إن وصف اللغة بأنها نظام للتواصل يتضمن قدرا كبيرا من الانسجام سمح للدراسة اللسانية بالاهتمام بالنموذج الذي رسمه جاكسون: «الباث - الرسالة - المتلقي - سنن الرسالة - مرجعيتها». ذلك لأنه مكتها من تجاوز التطبيق اللساني المحصور على جملة محدودة من الخصائص التي تشتمل على الظاهرة اللغوية إلى القراءة اللسانية للنصوص ومظاهر التعبير الأخرى. وإذا كان جاكسون حصر الخطاب بين مرسل ومرسل إليه إلا أن لوتمان أشار إلى نموذج آخر من التلقي لا يكون بين الباث والمتلقي، وإنما هناك خطاب يتجلى فيه الحوار الداخلي مثلما هو الشأن بالنسبة إلى السيرة الذاتية فيكون بين الباث وذاته... وهذا ما نلاحظه في خطاب طه حسين في مذكراته «الأيام».

إن علم الدلالة وهو يصنف أنواعا إلى طبيعية وعقلية ووضعية لم تقفه الإشارة إلى مجالات الاتصال سواء أكانت صوتية أم سيميائية، ويكون إسهام العرب جليا في هذا الميدان ولا سيما في احتكاكهم بالفلسفة اليونانية منها المشائية والمغاربية - الروائية. ويذهب عادل فاخوري إلى الدرس المقارن بين علم الدلالة عند العرب والسيميائيات الحديثة. ويمطي مثلا مقارنا بين تقسيمات علم الدلالة وتصنيف بيرس الأمريكي للعلامات^(٣١).

بريس	أيقونة	شاهد	رمز
العرب	طبيعية	عقلية	وضعية
	عارض		إشارية

يمتد طموح الدرس السيميائي بوصفه علما يقارب الانساق العلامية إلى تخليص حقول المعرفة الإنسانية من القيود الميتافيزيقية التي تكبلها، وتعوق أبحاثها من الوصول إلى نتائج تجعل منها علوما ذات سلطان لها مكانتها المرموقة في وسط المعرفة الإنسانية المعاصرة. وتمكنها من القراءة العلمية الدقيقة لكثير من الإشكاليات المطروحة، والظواهر الانسانية التي لم تعد لإطار التأمل العابر، والتفسير الأقفى الساذج. ولكي يكتسب الدرس السيميائي مشروعية العلم للقادر على فحص البنى العميقة للمادة التي يتناولها، ويقرب من عمقها والقوانين التي تركيبها، كان لزاما عليه كأي علم أن يحدد منطلقات المنهجية

- ٥ - ينظر . تمام حسان اللغة العربية معناها ومبناها - ص ١٨٩ ، ٢٠٤ .
- ٦ - الزمخشري - المفصل - ص ٦ .
- ٧ - الرضي : شرح الرضي على الكافية - ص ٥٢ .
- ٨ - رولان بارت : التحليل اللغوي للسرود - ترجمة : مجموعة من المؤلفين - مجلة آفاق المغربية - ج ٩ ، ١٩٨٨ - ص ٩ .
- ٩ - المرجع السابق ٩ .
- ١٠ - نفسه ٩٠ .
- ١١ - دي سوسير : دروس في اللسانية العامة - ترجمة : مجموعة من المؤلفين التونسيين - ص ٢٩ .
- ١٢ - جتون مبارك - مخيل اللسانيات سوسير - ص ٢٦ .
- ١٣ - ينظر يوسف الطعاني : اللغة كأيديولوجية - مجلة الفكر العربي المعاصر لبنان - ص ٧٥ .
- ١٤ - Hymaler , Prolérmines à une thérie du langage ed. Minuit - Paris pp. 9.
- ١٥ - Hymster : esrais lingistiques - éd: Minuit - Paris pp. 29.
- ١٦ - André Mastinet : éléments de lin guistique générale éd Almand Clin pp. 109.
- ١٧ - Jean Dubois et outs : Dictionnânes de linguistique - ed: laroux pp. 57.
- ١٨ - ريمون طحان ودينز بيطار طحان - فنون التعبد وعلوم اللسانية - لبنان - ص ٢٩٢ .
- ١٩ - Jean Aulois autres: Aicionsaire de linguistique - pp. 158.
- ٢٠ - ميشائيل باخنتي : الماركسية وفلسفة اللغة - ترجمة : محمد البكري ريماني العيد - ص ١٥٠ .
- ٢١ - المرجع السابق ١٥٥ .
- ٢٢ - نفسه ١٥٧ .
- ٢٣ - نفسه ١٥٧ .
- ٢٤ - T. Trdorov Mileal , le principe dialogique - pp. 95- 96.
- ٢٥ - Julia Vriatera) Le Langage est inconnue- ed - Scuit - Paris- pp. 198.
- ٢٦ - جماعة لغتروفرين التحليل السيميوطيقي للصوم - ترجمة : محمد العرفي - مجلة دراسات أدبية ولسانية - ج ٢ - ١٩٨٦ - ص ٢٦ .
- ٢٧ - Greiruas et constes : senuiotique - Dictionnaire- liaisonné de la theorie du langage ed - Hachette - Paris - 1979 - pp. 103.
- ٢٨ - تزييفشان تودوروف وآخرون في أصول الخطاب التقدي الجديد - ترجمة : أحمد الدميني - ص ١٢ .
- ٢٩ - بويريس إيتخناوم وكأخرون - نظرية المنهج الشكلي - ترجمة : ابراهيم الخطيب - ص ٣٠ .
- ٣٠ - ينظر : عادل فاخوري : علم الدلالة عند العرب دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة - ص ٢٩ .
- ٣١ - Adam Sehat: Introduction à la sémantique - Paris ed : Hutropos 1974 - pp: 194.
- ٣٢ - Vori - S. Ullman : Précis de sémantique - ٢٢ Flamcaise - ed Francke 1975

وذكاء فطنا لفهم العلامات الاجتماعية ومحاولة تفسيرها، وفهمها فهما عميقا، فالعلامة كما يعرفها أولان هي «نتاج اجتماعي واع يتكون من دال ومدلول يمثلان بوجه عام شيئا أو مفهوما غير العلامة ذاتها» (٣٢).

إن التحليل السيميولوجي يمتد ليشمل جميع الأنظمة السيميوطيقية سواء تمثلت في العلوم الطبيعية أم الاجتماعية أم الثقافية إن هذا العلم كما تنبأ به دي سوسير وتصوره تشارلز سندرز بيرس يطمح الى أن يكون علما لجميع أنساق العلامات لغوية كانت أو غير لغوية، وما زال المشروع السيميائي يبحث عن معالم تحدد أطرها المرجعية، وموضوعاته وممارساته الإجرائية وعلاقاته بالعلوم الأخرى لرسم منهجه، وتوضيح مقولاته بدقة، وهو ما حدا برولان بارت في كتاباته (ميثولوجيات وإمبراطورية العلامات عناصر السيميولوجية) الى إثارة هذه القضايا التي تتعلق بنضج هذا المشروع، فيقول إن السيميولوجيا ما تزال بحاجة الى تصميم ونعتقد أنه لا يمكن أن يوجد أي كتاب وجيز لمنهج التحليل هذا، وذلك على الأكثر بسبب سمته المتسعة (لأن السيميولوجيا ستكون علم كل أنساق العلامات)، وإن السيميولوجيا لن تعالج مباشرة إلا عندما تصمم هذه الأنساق على نحو تجريبي. وإمام هذا التراكم السيميائي وما أحدثه من ثورة حقيقية في مناهج العلوم بعلمة والانسانية بخاصة، يجد الباحث تنوعا في الطرح وتباينا في التصور، وتعددا في الممارسة التطبيقية، تكتسب فيها السيميائيات - في بعض الحالات - بالنظرية التأويلية، ولكن علم العلامات لم يعد حديثا إلا بتحديد معالمه وبناء مقولاته، وتبيان أدبياته، واختبار نظرياته وأدواته الإجرائية، وإلا فإننا نصادف في تاريخ التفكير الفلسفي على كثير من تصوراته عند الشعوب القديمة التي أسهمت في بناء الحضارة الانسانية كالفراعة والبابليين والاعريق والعرب والمسلمين والرومان .. إلخ. إن ميلاد هذا العلم أقرن بثورة التفكير اللساني المعاصر نتيجة ارتباطه الوثيق بالإنجازات والاستكشافات التي حققها العلم الحديث.

الهوامش

- ١ - ماريو باي : أسس علم اللغة - ترجمة : أحمد مختار عمر - ص ١١٢ .
- ٢ - المرجع السابق ١١٢ .
- ٣ - ابن جني الخصائص ١٨/١ .
- ٤ - ابن هشام : مغني اللبيب - ص ٤٩٠ .

جودت فخر الدين *

ما الذي يجعل من قصيدة ، أونص أدبي ، شعرا؟ وفي سبيل
الاجابة عن هذا السؤال ، ما الذي ينبغي تحديده أو البحث
عنه؟ وكيف يمكن السير في هذا السبيل؟ هل يمكن أن يكون إلا
سيرا نحو هدف غامض؟ نحو هدف لا يلوح إلا متباعدا، يغري
بفتنته، ولكنه يقلت دائما من محاولات الإمساك به. أو ليس
تاريخ النقد - نقد الشعر - تاريخا من الافتتان بذلك الهدف
ومن اللهاث وراءه؟ وإذا كانت مناهج النقد على أنواعها قد
سعت ، بطرق مختلفة الى اجتراح الأدوات والمقاييس
والأساليب التي قد تساعد في الكشف عن جماليات الشعر
وأسرار صنعته ، فإن أيا منها لم يدع التوصل الى قدر كاف من
الطمأنينة حيال ما أنجزه ، بل أقر بصعوبة هذا التوصل، وأقر
بعدم قدرته على الاكتفاء بذاته أو الاستغناء عما عداه.

* شاعر وأستاذ جامعي من لبنان.

ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه^(٣).

أما الطريقة التي يقرأها عبدالقاهر في النظر إلى مزايا التركيب اللغوي فتقوم أولاً على تفكيك العبارة، التي هي وحدة الكلام، كشفاً عن بنيتها النحوية. يقول عبدالقاهر: «إنك لا تتغفل اللمعة ولا تنتهي إلى تلج اليقين حتى تتجاوز حد العلم بالشئ» مجعلاً إلى العلم به مفصلاً، وحتى لا يتعطل إلّا النظر في زواياه والتغلغل في مكانته^(٤).

أعطى عبدالقاهر لمعاني النحو إمكانيات كبيرة. ووجد فيها ما يتحكم بوجود التعبير الأخرى، وأبرزها أساليب البيان كالاستعارة والكناية والتعثيل وسائر ضروب المجاز: «لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلام وهي أفراد لم يتوخ فيها بينها حكم من أحكام النحو»^(٥).

أراد عبدالقاهر للنحو أن يقبض على الشعر، فيما تناوله من أمثلة شعرية، وأبرز ما قدمه من آراء ميزته عن غيره من النقاد العرب، هو توحيد بين المعنى والتركيب النحوي في مستوى العبارة. هذا التوحيد من شأنه أن يجعل كل بحث عن خصائص التركيب النحوي بحثاً - في الوقت نفسه - عن خصائص المعنى الذي ينطوي عليه ذلك التركيب.

قد لا يكون التحليل النحوي كافياً للكشف عن خصائص التعبير الشعري من جميع النواحي اللفظية والدالية، إلا أن عبدالقاهر وجد فيه المدخل المناسب، بل الأنسب، لذلك الكشف. لقد أعطى لمعاني النحو تقديراً كبيراً، ووجد في التركيز عليها أثناء تحليل النصوص منطقاً أساسياً لأضادة هذه النصوص.

ثانياً: لحقت اللسانيات الحديثة بالتحليل اللغوي سبيلاً للبحث عن الشعرية. فالتحق كما يعرفه ياكوبسون: «هو اللغة موظفة جمالياً»^(٦). وياكوبسون يرى «أن موضوع العلم بالآداب ليس الآداب، بل الأدبية litterarité، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً»^(٧).

وقد حدد ياكوبسون مراحل البحث عن خصائص النص الأدبي كعمل متميز. ويمكن تلخيص هذه المراحل بما يأتي: ١ - تحليل المظاهر الصوتية للعمل الأدبي، ٢ - تناول مشكلات التعبير. ٣ - النظر إلى تكامل الصوت والمعنى في كل ما يقبل التجزئة^(٨). وفي كلامه على المرحلة الثالثة قدم ياكوبسون مفهومه للقيمة للمهيمنة، وهي العنصر المركزي للعمل الفني، الذي يسود باقي العناصر ويحدد ما ويحولها. إنه هو الذي يضمن تماسك البنية الأدبية، ويميز العمل الأدبي «بخاصة المميزة للغة الشعرية الموزونة مثلاً هي بكل وضوح صورتها العروضية شكلها كائيات»^(٩).

يركز ياكوبسون على العلاقة الخفية التي توفرها اللغة الشعرية بين جانبها الصوتي وجانبها الدلالي، اللذين لا يتك

كيف لنا أن نقف ونحكم على شعرية نص من النصوص؟ هل نحن في حاجة إلى تحديد مسبق لمعينة الشعر أو للشعرية (Poeticité)؟ وهل ينبغي لكل دراسة تنصدي لنصوص شعرية أن تتسلح بمفهوم معين لشعرية؟ وتالياً هل تتعدد المفاهيم المتعلقة بالشعرية تبعاً لتعدد الدراسات والدراسين؟

الأسئلة التي وردت ليست بالجديدة، وإنما هي أسئلة تظل مطروحة في استمرار، لأن محاولات الإجابة عنها محكومة دائماً بتغير الأزمان والأذواق، كما أنها متنوعة في كل أن تبعاً لتنوع المنطلقات والوسائل، ومن هذه المحاولات ما يقوم - في بحثه عن الشعرية - على تحليل للكلام الشعري، وعلى تفكيك للعبارة لأنه ينطلق من رؤيته إلى الشعر ظاهرة لغوية في المقام الأول، ولأنه يرى تالياً أن التعبير الشعري هو فن من فنون استخدام اللغة وخصوصية ذلك التعبير (أو شعرية) إنما تكمن في كيفية هذا الاستخدام.

كان لمثل هذه المحاولات حضور في القديم والحديث، وسوف نتوقف قليلاً عند اثنتين منها: الأولى مثلاً عبدالقاهر الجرجاني في تراثنا العربي، والثانية مثلاً رومان ياكوبسون أحد علماء اللسانيات البنوية، وذلك قبل أن ننتقل إلى الكلام على أمور تتعلق بالكتابة الشعرية، وبلغه الشعر، وتتصل بالبحث عن الشعرية.

بين الجرجاني وياكوبسون

أولاً: في تراثنا النقدي والبلاغي، مهد عبدالقاهر الجرجاني سبيلاً للتحليل اللغوي (النحوي) في الكشف عن خصائص التعبير الأدبي أو الشعري، وقد بنى عبدالقاهر نظريته في «النظم» أو التأليف على تقدير كبير للنحو، أو بالأحرى لمعاني النحو وأحكامه، التي عرفها في كتابه «دلائل الإعجاز» بأنها «هي الطرق والوجوه في تعلق الكلام ببعضها ببعض»^(١). وقد أسهب الكلام على معاني النص هذه، من تقديم وتأخير، وتثنية وتعريف، وفصل ووصل، وحذف وتكرار... وما إلى ذلك، مقدماً الأمثلة الكثيرة - من شعرية وغير شعرية - على هذه الأساليب في نظم الكلام، مشيراً إلى أن التأليف ليس مجرد تطبيق لقواعد النحو، وإنه هو توخ لمعانيه، أو توظيف جمالي لهذه المعاني إذا صح التعبير. بكلمة أخرى، هو عملية استثنائية ذوقية، هو تأليف من نوع خاص، والكشف عن كيفية هذا التأليف إنما يكون بحثاً عن مستواه الأدبي أو الشعري.

النحو إذن هو المعيار الداخلي الذي أقره عبدالقاهر لوصف الكلام والحكم على مزاياه، فانت - كما يقول في دلائل الإعجاز - «لا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساد، أو وصف بمنزلة وفصل فيه، إلا وانت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد تلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه،

ومنها بذلك حياة جديدة، أو بالأحرى جعلها كائناتاً جديدة. بهذا تكون مهمة الشاعر صعبة وخلاقة في آن.

يتعامل الشاعر مع كلمات ليست ملكاً له. ولكنه إذ يتعامل معها إنما يسعى إلى امتلاكها. هكذا على الشاعر أن يسكن في كلماته. وهذا لا يتم له إلا إذا استطاع أن يسكن الكلمات في سياقات أو تعابير من صنعه، تقدر أن تتم عنه، أي عن نكهته الخاصة. قبل ذلك، أي قبل أن يمتلك الشاعر كلماته، تكون تلك الكلمات — بالنسبة إليه — مسكونة بالآخرين، من الأسلاف وغيرهم.

هل يرغب الشاعر كلماته التي يستعملها في تعبيره من كل نكهة لأسلافه؟ يقول الشاعر والنقاد ت. س. إليوت: «لو أبقينا على الشاعر لون تحيز مسبق، لوجدنا أن الأجزاء المنفردة في شعره هي تلك التي يؤكد الموتى من الشعراء أسلافه خلودهم فيها»^(١٣).

هل أراد إليوت أن يقول إن الشاعر المنفرد أو للمجد هو الذي يحسن الإقامة إلى جانب أسلافه في كلماته وتعابيره؟

لقد اشترط إليوت في الشاعر، لكي يكون حديثاً أو معاصراً، أن يمتلك صمغاً مرهفاً يذيب بلاده ماضياً وحاضراً وأن يمتلك ما سماه إليوت بالحس التاريخي إزاء التراث والعلاقة بالتراث عند إليوت مسألة أعمق من محاكاة أو التمثل به، فالتراث في نظره «لا يورث، وإذا رغبت فيه عليك أن تبغله بجهد عظيم»^(١٤).

يريد إليوت للشاعر الحديث أن يظهر في كتاباته علاقته بتراثه الأدبي، ومدى استيعابه له، وتالياً مدى حضوره فيه ومدى إسهامه في الإضافة عليه. كأنما أراد إليوت للشاعر الحديث في لغة معينة، أن يرى إلى نفسه ضمن سياق من التطور الذي خضع له الأدب في تلك اللغة. كأنما أراد له أن يرى في الكلمات التي يعبر بها كائنات لها تاريخ من التحولات، فيحسن إزاء أن يجاور أولئك الذين رسموا تلك التحولات، مضيفاً إلى إنجازاتهم إنجازات جديدة تميزه إلى جانبهم، وليس في معزل عنهم.

«اللفة هي مادة الأدب»^(١٥)، كما تقول النظريات الأدبية الحديثة. واللغة هي كلمات، قبل أن تكون عبارات أو جمل أو تراكييب، والكلمات التي يتخذها الأدب مادة أولية لبناء قوله أو نغمه، ليست علامات فارغة أو محايدة، بل إنها مضمّنة بتجربة هذا الأدبي ومن ضمنها رؤيته إلى تجارب الآخرين، وخصوصاً تجارب سابقيه، حيال هذه الكلمات. ولكن الحياة لا تكتسب للكلمات بوصفها مفردات، وإنما تكتسب لها بناء على وجودها في أنساق لغوية، تختلف وتتطور من وقت إلى آخر، ومن أدب إلى آخر.

هذا الأمر كان قد تنبه له عبد القاهر الجرجاني، عندما جرد

الواحد منها عن تحويل الآخر وإغناؤه. ويمثل على ذلك بلازمة الشاعر إيفان آئن يو (Poe) في قصيدته له بعنوان «الغراب». تلك اللازمة هي كلمة «Nevermore»، «التي تترننا من خلال عدد قليل من الحركات الصوتية مخزوناً لا يستهان به من الدلالات المتصلة بالغراب، وبما ينطوي عليه لفظه من مضمون نظري جمالي وانفعالي (النص، الشؤم، الحزن، الكآبة... الخ)، إذ تجدنا مباشرة أمام سر الفكرة المتجسدة بالمادة الصوتية»^(١٦).

في مقابل اللغة العادية التي لا تشكل سوى أداة للتفاهم، يرى ياكوبسون أن «الأمر في اللغة الشعرية يتعلق بتبديل جوهر في العلاقة بين الدال والملولول»^(١٧). وي طرح السؤال الآتي: أين نعثر على الشعرية؟ على ذلك الذي يجعل من النص الشعري شعراً، ويجيب كالاتي: «نشعر بشعرية النص عندما نحس بالكلمة ككلمة، لا بديلاً لشيء أو تعبيراً لانفعال، عندما لا تقتصر الكلمات بتركيبها ودلالاتها، على كونها علامات مطابقة للحقيقة، بل تكتسب وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»^(١٨). ويعقب ياكوبسون على ذلك بسؤال آخر: لماذا يجب الاتطابق العلامة مع الشيء في الشعر؟ ويجيب أيضاً كما يأتي: «لأنه إلى جانب الوعي المباشر بتطابق العلامة والشيء، هناك الوعي المباشر باختلافهما. لا مفر من هذا التناقض»^(١٩).

هكذا يرى ياكوبسون في اللغة الشعرية تناغماً بين عناصر متناقضة وذلك سواء في مستوى الكلمة أو العبارة أو النص. والاستعمال الشعري للكلمات هو تكثر لمعانيها بوضعها في حقول دلالية جديدة تنطوي عليها العبارات، أي أنه تحويل وإغناء لما وضعت له الكلمات في الأصل. وفيما يتعلق بكيفية هذا التحويل والإغناء، ينبغي أن يقوم التحليل اللغوي بالبحث عن الشعرية.

الكتابة الشعرية وتاريخ الكلمات

الكتابة الشعرية في جانب كبير منها هي إحساس بتاريخ الكلمات. وما تقصده بتاريخ الكلمة في لغة معينة هو ما جرى لها من تنوع وتلون، فيما لاستعمالاتها المتنوعة والمتعددة، وخصوصاً في الشعر، أو لنقل في الأدب، حيث يتسنى للكلمات أن تخرج من الحدود الدلالية التي رسمتها لها المعاجم. بتعبير آخر، نقصد بتاريخ ماضيه من الاستعمالات التي ربما أدت بها إلى مزيد من التوجه، أو الاستعداد للحياة مجدداً في استعمالات جديدة وربما أدت بها إلى شيء من الانكفاء أو الابتعاد عن حقول التجارب القائمة. في الشعر، لا تنفك الكلمات تراوَح معانيها، وتطرب إزاء هذه المعاني وهي تتكاثر في استمرار.

ومهمة الشاعر القادر على أن يتحسس تاريخ الكلمات إنما تتلخص في سعيه إلى استعمال الكلمات كما لم تستعمل من قبل،

الكلمة المفردة من كل قيمة ناجزة تستند الى معناها القاموسي، وعمل على تقدير قيمتها التعبيرية تبعاً لموضعها في سياق الكلام، ولهذا رأى أن تأليف الشعر لا يقوم بتخيير كلمات فصيحة واستبعاد كلمات غير فصيحة، كما ورد غيره من النقاد. وإنما قال بأن الشعر لا يقوم إلا باستكثار العلاقات النحوية الجديدة والمتغيرة. ما بين المفردات. وانطلاقاً من ذلك، لم يقبل بالمفاضلة بين الكلمات المفردة: «فالالفاظ لا تتفاضل من حيث هي الفاضل مجردة، ولا من حيث هي كلمة مفردة. بل تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ ومما يشهد لذلك أنك تري الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تنقل عليك وتوحشك في موضع آخر»^(١٦).

الفصاحة إذن ليست ميزة تنفرد بها كلمات دون أخرى. هذا ما قاله عبدالقاهر الجرجاني، مخالفاً معظم النقاد العرب، الذين جعلوا الفصاحة للالفاظ في ذاتها. الفصاحة عند عبدالقاهر تكون للكلمات المنضوية في تأليف معين، أي تكون للتركيب النحوي، فتكون تالية للمعنى ذلك أن عبدالقاهر قد وجد بين التركيبي والمعنى في العبارة. وقال إن كل تغيير في الأول هو تغيير في الثاني.

الا يمكننا إذن أن نقول إن الفصاحة للكلمات هي مرآة لا تتجلى من خلالها صفات ذاتية لهذه الكلمات، وإنما تتجلى لها صفات مكتسبة عبر تاريخ من الاستعمالات؛ وما أراد عبدالقاهر التنبيه إليه هو أن كل مؤلف عليه أن يمتلك الاحساس بذلك التاريخ لكي يتمكن من إنشاء العلاقات الجديدة والمبتكرة في تعابيره الخاصة.

الكلمات ليست علامات فارغة أو محايدة، واللغة ليست مجرد وسيلة للتعبير عن الأفكار. إن اللغة هي ذات مفكرة كما يقول الشاعر والنقاد الفرنسي بول فاليري «يرى فاليري أن اللغة، بمعنى من المعاني، تفكر أكثر من الفكرة نفسها ويقول إن قيمة الشعراء هي في قوة التقاطعهم بالكلمات لا يروونه باهتاً في اغكارهم»^(١٧).

لقد حاولت النظريات الحديثة أن تقضي على كل فصل بين اللغة والأفكار، خصوصاً في الكتابة الشعرية. وبيات القول في بعضها، بأن الشاعر يفكر بواسطة اللغة شبيهاً بالقول إن اللغة تفكر من خلال الشاعر.

الكلمات إذن ليست منفصلة عن الأفكار، بل إنها على العكس من ذلك تنمّي، بالأفكار أو تنطوي عليها، وفي وصف الكتابة الشعرية هناك من يفضل القول إن الكلمات هي التي تفكر، بدلاً من القول إن الأفكار هي التي تتكلم هذا ما عبر عنه الشاعر الفرنسي مالارميه في قوله: «إن الشعر لا يكتب بالأفكار، بل بالكلمات»^(١٨).

أيستك الشاعر بالكلمات ويقودها، أم أن الكلمات هي التي تقود الشاعر؟

الأولى أن نقول إن الشاعر يحول كثيراً أن يسلم قياده للكلمات، ففي ذلك تكمن لذة التأليف أو الكتابة. وإذا كان ليس مهما ما يحصل للأفكار وما يمكن أن ينالها من تغير أو تحويل. «ففي الشعر، ليس اكيداً — بحسب فاليري — أنه من الضرورة أو الأفضل أن نقول بالضبط ما نريد قوله»^(١٩).

الاحساس بتأريخ الكلمات ليس بالنسبة إلى الشاعر بحثاً وتديقاً ليس إلا ضابطاً حدسياً ومرهماً، ينبغي للشاعر أن يتحلى به أثناء استسلامه للكلمات ولتشكلها في أنساق. ولكن ذلك الاحساس لا يتأتى إلا بعد مراس وخبرة، أي بعد جهد عظيم كما قال إليوت.

أن يحس الشاعر بتأريخ الكلمات، لا يعني اتصاله بماضيها فقط، وإنما يعني أيضاً امتلاكه القدرة على الاسهام في رسم مستقبلها. فالتأريخ سهم لا يقتصر على نقطة انطلاق وإنما يمتد عن مسارات واتجاهات وأفاق، فيشير إلى احتمالات وغايات وفي محيط المحيط «تأريخ كل شيء غايته ووقته الذي ينتهي إليه». وتأريخ الكلمات يتجاوز كل وقت وكل غاية. لذلك فإنها في وعي الشاعر وفي حدسه، ماضي الكلمات وحاضرها ومستقبلها.

لغة الشعر والكلمات المفتاح

لكل منا أصدقاؤه من الكلمات... لكل منا كلماته الأثرية التي يثقل بها وتعلق به أكثر من غيرها... يستخلصها من مجموعة الكلمات التي تحيا في مجتمع اللغة، ويعملها أساسية في عباراته يشعر بأنها تحضره كلما أراد أن يفصح عن شيء ما في نفسه، ويشعر كذلك بأنها لا تخونه كلما باشر التعبير اعتماداً عليها

والكلمات التي يؤثرها كل واحد منا إنما تنم عن شخصيته، عن صفات له تميزه عن غيره. كأنها الكلمات — هي أيضاً — تؤثر الشخص الذي يؤثرها، فتختار كما يختارها، فتعبر عنه كلما عبر بها.

لكل منا أصدقاؤه من الكلمات، كلماته الأساسية التي تتزعم ما يقوله من كلام، فيكون لها ما يشبه السطوة على غيرها في سياقات هذا الكلام، في تركيبه أو جملة. الكلمات الأساسية تتوحد أكثر من غيرها، فيكون لها أن توضع الكلمات الأخرى التي تتبعها، أو تخضع لسلطانها. وإذا كان الشخص هو كلمات، الا يمكننا القول إن كلماته الأساسية هي مفاتيحه، أي هي التي تهدي إلى شخصيته؟

لكل كلام — مقولاً كان أو مكتوباً — مفاتيحه، أو كلماته

ومع ذلك فنحن نعرف عنها الكثير، اللغة هي أشبه بمجتمع نعيش فيه زمنا طويلا دون أن نعرف على وجه التدقيق من يحكمه. كذلك اللغة لا نعرف الكلمات الحاكمة فيها بسهولة^(٢٢).

أليس في إمكاننا أن نتخذ من هذا الكلام لريتشاردز حيال اللغة بعبارة، ما يصحح أن يقال حيال لغة الشعر خاصة؟ فالكلمات في الشعر لم توجد خصيصا له، أي أنه لم ينفرد بها دون غيره من الحقول الفنية أو الفكرية، إن كان يعمل دائما على اختيارها. الكلمات في الشعر ليست مذبذبة، وليست بسيطة من شتى أنواع الاستعمال في الحقول المختلفة. وهذا الأمر يعقد أكثر فأكثر مهمة الوقوف على الكلمات الأساسية في نص شعري، هنا أيضا يلتفتنا قول ريتشاردز: «لا شيء في لغة الشعر يمكن أن يفهم فهما حسنا في معزل عن تمحيص الكلمات الأساسية التي تتدولها جميعا في خارج ميدان الشعر»^(٢٤).

أي الكلمات ينبغي أن نوليها عناية كبرى إذا أردنا أن نفهم سائر الكلمات؟ وبعبارة أخرى كيف السبيل إلى اختيار الكلمات الفاتح^(٢٥)؟ هذا السؤال يطرحه ريتشاردز، ويقدم إجابات عنه يعرض لها مصطلحي ناصف، وما يهمننا - أكثر من غيره - في هذا العرض إشارة من شأنها أن توضح رؤيتنا إلى الكلمات الأساسية أو الكلمات الفاتح. هذه الإشارة تتمثل بالعبارة الآتية: «الكلمات لا تؤخذ منفصلة... الكلمة ربما يكون لها استعمال لا يضل أحدا، ولكنها لأساليب تتعلق ببعض أجزاء السياق ربما تميزنا»^(٢٦).

الكلمات الأساسية إذن ليست محددة سلفا، بتعبير آخر، ليس هنالك كلمات أساسية وأخرى غير أساسية إذا ما نظرنا إلى الكلمات في كونها مفردات، أي قبل أن تكون في سياقات أو تراكييب أو جمل. وكان عبدالقاهر الجرجاني قد تنبه إلى هذا الأمر، عندما رفض المفارقة بين المفردات، وهو في ذلك يتبع عن غيره من النقاد العرب، فغالبيتهم هؤلاء النقاد يقولون بذلك المفارقة، وبأن بعض المفردات أقصم من البعض الآخر، ذلك في معزل عن أي سياق أو تراكييب. وقد عبر المرزوقي عن هذه الوجهة في قوله: «اللفظة تستكمل بانفرادها، فإذا ضامها ما لا يوافقهما عادت الجملة هيئتها»^(٢٧).

لقد كان عبدالقاهر الجرجاني سباقا في رفضه تفضيل كلمة على أخرى في معزل عن التراكيب أو التركيب النحوي. لقد كان سباقا في ذلك، خصوصا بالنسبة إلى النظريات الحديثة. وما قاله في هذا الشأن: «إننا لا نوجب الفصاحة للفظه مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكننا نوجبها لها موصولة بغيرها، ومعلقة معناها بمعنى ما يليها»^(٢٨).

الأساسية التي تحكم مقاطعه وأجزائه. وفي النصوص المكتوبة تتجلى العلاقة بين الكاتب وكلماته الأساسية أكثر مما تنجلي ورسوخا منها في الأقوال المرتجلة بين القائل وكلماته. وذلك لأنها في حالة الكتابة وليدة تدبر وتامل لا يتأتى للكلام المنطوق ارتجالا. والنصوص الشعرية هي - من بين النصوص المكتوبة - الأصدق في تجسيد العلاقة القوية بين المتكلم وكلماته، لأن طبيعة الشعر تنضفي على هذه العلاقة طابعا حميدا، هو نتيجة التناقض الناشئ بين التدبر والتأمل من جهة، وبين العفوية والانسياب من جهة ثانية.

الكلمات الأساسية في حقل معين في زمن معين، لدى شخص أو جماعة، هي أشبه ما يكون بحكومة لغوية. فهي التي تتحكم بغيرها من الكلمات، وتوزع عليها الأضواء والظلال داخل السياقات أو العبارات كل كلمة أساسية هي مهجر نستطيع من خلاله أن نكشف كلمات أخرى. هذا ما ذهب إليه الناقد الإنجليزي ريتشاردز I.A. Richards وقد استعان بأقوله الباحث مصطفى ناصف في كتابه «اللغة والتفسير والنوازل»^(٢٩) خصوصا في فصله الثالث، حيث عرض لأحد كتب ريتشاردز وعنوانه: «كيف نقرأ صفحة»^(٣٠) (How to Read page).

من أبرز ما يجده في عرض مصطفى ناصف تركيز ريتشاردز على دور الكلمات الأساسية في إدارة شؤون التفكير وانتاج المعرفة. فمن خلالها نستطيع أن نفع على كيفية نمو المعاني التي تتألف منها ثقافتنا. كذلك يؤكد ريتشاردز أهمية الكلمات الأساسية في فن القراءة، وبالأخص قراءة الشعر. فالقراءة - كما يقول

«هي فن اليقظة إلى الكلمات، وهي تجربة خاصة نعبد فيها تركيب الكلمات المألوفة بوجه يجعلنا ننبين فيها بعض الغرابية. ونستبقي قدرا من الدهشة التي عفا عليها الآلاف»^(٣١).

لنحصر كلامنا بالشعر وبفن قراءته، ولنقل إن كل نص شعري يتميز بكلمات أساسية، أو بكلمات هي الفاتح التي تساعد على تيسير قراءته، أو بالأحرى على جعل هذه القراءة عملية «ذنية» تستطيع الانتقال من كشف إلى كشف. انطلاقا من ذلك، ينبغي أن نشير إلى أن الوقوف على للكلمات الأساسية في نص شعري معني بقضي حسنا وذوقا وخبرة، وهو جزء أساسي من العملية الفنية - النقدية التي تنطوي عليها قراءة ذات قدرة على اكتشاف النص واستنطاقه، وأحيانا على اقتضاضه. إن معرفة الكلمات الأساسية في نص شعري ليست ببديهية أو سهلة، خصوصا أن هذه الكلمات قد تكون أقل غرابة - داخل السياق - من كلمات أخرى ليست أساسية مثلها. هنا نرجع إلى ريتشاردز فنجد أنه يقول: «الكلمات الأساسية ليست غريبة عنا.

الاستعمال هو الذي يحدد الكلمة ، هو الذي يعطيها حياة جديدة كلما وضعها في سياق جديد. هذا ما أوضحه لنا عبدالقاهر ، موحيا بأن القيمة الجمالية للعبارة الأدبية ، وخصوصا الشعرية ، إنما تتأتى من حسن استعمال الكلمات فيها. وهذا الاستعمال هو الذي يجعل من كلمات معينة كلمات أساسية أو كلمات مفاتيح ، ويترك للكلمات الأخرى إلى جانبها أن تأخذ من وهجها.

بناء على ما تقدم ، يمكننا القول أن كل كلمة يمكن لها أن تكون أساسية في سياق ما ، وإن الوقوف على الكلمات الأساسية في نص شعري معين يتطلب من القاري أو الناقد قدرا من الفطنة والدقة في النظر ، ومن شأنه عند ذلك أن يسمع له باستكشاف الكثير من غوامض ذلك النص.

كذلك يمكننا القول - بناء على ما تقدم - إن التركيز على أهمية الكلمات المفاتيح في إضافة نص معين ليس تركيزا على أهمية لهذه الكلمات في ذاتها ، وإنما هو تركيز على أهمية لها داخل عبارات معينة ، في إطار بناء عام ، ويبقى أمر الكلمات المفاتيح متعلقا بنوع القاري أو الناقد وبحسن تدبره ، فليس في الامكان إخضاع هذا الأمر لنظريات دقيقة أو لمنهج صارمة.

إن قراءة الشعر اعتمادا على مقولة الكلمات المفاتيح هي نشاط نوعي في الدرجة الأولى ، نشاط يوظف الخبرة والمعرفة لصالح المزاج الشخصي ، أي إنه يوظف ما تم اكتشافه أو تعلمه لصالح ما يجري تلمسه أو الجس به أو اكتشافه. هذه القراءة التي تتغلغل عميقا بين مكونات اللغة الشعرية هل هي القراءة التي السح عليها عبدالقاهر الجرجاني؟ وهل هي القراءة التي وصفها ريتشاردز بأنها فن البقطة إلى الكلمات؟

خاتمة

إن البحث عن «الشعرية» هو - في جانب كبير منه - بحث في لغة الشعر هل نقول إنه تفكيك للعبارة الشعرية بغية العثور بين مكوناتها الصغيرة ، أو في هذه المكونات ، عن ذلك اللهب الخفي ، أو الغامض ، أو الكامن ، الذي تنطلق عليه اسم الشعر أو «الشعرية»؟ وما الذي يجذبنا إلى ذلك اللهب؟ ما الذي يجعلنا نتقدم نحوه أو نتدبر خطواتنا في اتجاهه؟

تفكيك العبارة الشعرية ، هو الذي يتيح لنا أن نفتح أبوابا سرية إلى فنتة الشعر وسحره؛ أم أن انجذابنا إلى ذلك السحر ، انجذاب عفوي وغامض ، هو الذي يفرقنا بالتفكيك بحثا عن الأسرار المتنوعة؟ وفي رأس هذه الأسرار أسرار انجذابنا الذي لا نعرف له تفسيرات كافية.

ما أشد التناقض بين «الشعرية» وبين البحث عنها! ما أبعد التباين بينهما! بين طبيعة هذه وطبيعة ذلك ، وإذا كان التحليل اللغوي للشعر من أكثر الوسائل تركيزا على غنية التعبير

الشعري واقتربا من أسرارها ، فإنه - ككل بحث عن الشعرية - درب محفوف بالخامرة والمغايرة ، يخطط طريقا معاكسا للشعرية ، يعاكسها لكي يلتقيها ، يناقضها لكي يتعرف إليها ، يزداد ابتعادا لكي يزداد اقترابا.

الهوامش:

- ١ - عبدالقاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز - تحقيق محمد رشيد رضا دار للقرعة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، فطر الدخول إلى دلائل الإعجاز.
- ٢ - المصدر نفسه ، ص ٦٥.
- ٣ - المصدر نفسه ، ص ٢٠٠.
- ٤ - المصدر نفسه ، ص ٤٠٠.
- ٥ - Jakobson Roman, Huit question de poetique , Editions du seuil, Paris, 1977, p. 16.
- ٦ - نظرية المنهج الشكلي (تصوّر الشكلاين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للنشر والتوزيع ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٢٥.
- ٧ - Huit questions de poetique , p. 77.
- ٨ - المرجع نفسه ، ص ٧٧.
- ٩ - Jakobson, Roman, Six Laçons sur le son et le sens, les édition, deMinuit, Paris, 1976 , p. 22.
- ١٠ - نظرية للنهج الشكلي ، ص ٢٧.
- ١١ - Huit questions de poetique , p. 46.
- ١٢ - المرجع نفسه ، ص ٤٦.
- ١٣ - د. ت. س. إليوت ، الأرض البياض الشاعر والمصيدة ، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٠ ، ص ١٢.
- ١٤ - المرجع نفسه ، ص ١٢.
- ١٥ - ويليام رينيه وارين أوستن - نظرية الأدب ، ترجمة مجي الدين صبيح ، المجلس الأعلى للآداب والفنون ، دمشق ، مطبعة خالد الطرابيضي ، ط ١ ، ١٩٧٧ ، ص ٢٢٣.
- ١٦ - دلائل الإعجاز ، ص ٢٨.
- ١٧ - Hytier, Jean, La poetique de Valery Litulairie , Armanu Colin , Paris , 1953, p13.
- ١٨ - Girand , Pierre, Essais de Stylistique, Editions Klrksieck, Paris , 1969, p. 13.
- ١٩ - La poetique de Valery , p. 77.
- ٢٠ - انظر مصطفى ناصف اللغة والتفسير والتواصل ، سلسلة عالم للدراسة ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد ١٩٢ ، كانون الثاني ١٩٩٥.
- ٢١ - انظر المرجع نفسه ، الفصل الثالث ، ص ٤١ - ٧٢.
- ٢٢ - المرجع نفسه ، ص ٤١.
- ٢٣ - المرجع نفسه ، ص ٦٠.
- ٢٤ - المرجع نفسه ، ص ٤٨.
- ٢٥ - المرجع نفسه ، ص ٦١.
- ٢٦ - المرجع نفسه ، ص ٦٥.
- ٢٧ - المرزوقي (إيوي) أحمد بن محمد) ، شرح ديوان الجعاسة ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٥١ ، ص ٩.
- ٢٨ - دلائل الإعجاز ، ص ٢٠٨ - ٢٠٩.

المنهج المقارن في الدراسة الأدبية

عبد النبي اصطيف *

للنص الأدبي الذي تجسد التجربة الإبداعية للكاتب من خلاله، شؤون داخلية وأخرى خارجية. فاما الشؤون الداخلية المتصلة ببنيته ولغته وصوره ودلالته وموقعه في التقليد الأدبي Literary Tradition الذي ينتمي اليه وما شابه ذلك فأمور توكل عادة الى النقد الأدبي والأسلوبيات والبلاغة وتاريخ الأدب، وأما الشؤون الخارجية المتصلة بتماسه مع عناصر ومكونات ومؤثرات تنتمي الى الآخر The Other فأمور تحال على الدراسة المقارنة للأدب أو ما يعرف - عادة - بالأدب المقارن، هذا الحقل المعرفي الحديث العهد نسبياً في عالم الدراسة الأدبية.

والواقع أن فسحة تماس هذا النص مع الآخر تتفاوت تفاوتاً كبيراً بين نص وآخر، إذ يمكن لها أن تمتد وتنتسح وتقدو مجدداً رئيسياً من محددات، بل ربما بلغت درجة السيادة أو الهيمنة^(١) فيه، ويمكن لها من ناحية أخرى أن تضيق وتكون مجرد مكون صغير لا يعدو الإشارة Reference التي تمكس جزءاً من التكوين الثقافي للكاتب. وعندما يكون هذا التماس واسعاً وشاملاً ويبلغ درجة ترك بصمات واضحة على النص، يجد دارس الأدب نفسه ميالاً الى الاستعانة بالمنهج المقارن في الدراسة، ولربما الفاهم في بعض الأحيان، ضرورة لازمة تعلّمها طبيعة المادة المدروسة نفسها. فدارس الأدب العربي الحديث مضطر، على سبيل المثال، الى تبني هذا المنهج بسبب من طبيعة هذا الأدب الذي ولد في حوضن المواجهة الشاملة مع الآخر. ذلك أن أجناس هذا الأدب المختلفة كالقصة القصيرة، والرواية، والسيرة (بما فيها السيرة الذاتية) والمسرحية والمقالة أجناس مستوحاة من التقاليد الأدبية الأوروبية، على الرغم من أن هناك من يجهد نفسه بباطل، وبغير طائل على الأغلب، في البحث عن جذور لها في تقاليدنا الأدبية الكلاسيكية. وهذا أمر مشروع ومتفهم، إلا أنه غير مجد، لأن الانتاج الأدبي العربي في هذه الأجناس الحديثة العهد فيه انتاج حفزته أساساً عملية المواجهة مع الآخر، وهو أوروبا في هذه الحالة، إذ ما رغبتنا في شيء من التحديد - هذه المواجهة المتعددة الوجوه والأبعاد والمستويات والتي استقرت جميع وجوه الحياة العربية الحديثة والمعاصرة.

والى جانب هذه الأجناس الأدبية المستلهمة من التقاليد الأدبية للآخر، فإن الشعر العربي الحديث - هذا الجنس الأدبي العريق - شعر يدير وجهه نحو الآخر والعصر والحياة أكثر مما يدير وجهه نحو التقليد العربي الكلاسيكي الممتد أكثر من خمسة عشر قرناً. وحسب المرء أن يشير هنا الى أن لغة الأدب العربي الحديث، أو أداته الأساسية لغة متأثرة الى حد بعيد بلغات الآخر، وثمة وجوه أخرى من التأثير تشمل فيما تشمل البنية الكلية للعمل الأدبي العربي الحديث، والبنى الصغرى المكونة له، والعناصر المشكّلة لهذه البنى الصغرى، والتقنيات الفنية المختلفة، والتجربة الانسانية الأجنبية، والمؤثرات الفكرية والفنية والنفسية العامة التي تتجلّى عادة من خلال تأثير المناخ العام السائد في مرحلة معينة أو حقبة معينة أو ما سماه توماس، س، كون Thomas S. Khun بالمجسّال أو الأنموذج "Paradigm" في كتابه العظيم بنية الثورات العلمية، وغير ذلك مما يجعل اللجوء الى المنهج للمقارن في دراسة الأدب العربي الحديث ضرورة منهجية ملحة^(٢).

* أستاذ جامعي من سوريا.

ولكن ما المقصود بمصطلح «الادب المقارن» ، أو الدراسة المقارنة للادب كما يفضل أن يدعوه بعضهم، أو المنهج المقارن في دراسة الادب كما هو في جوهره؟

ليس مصطلح «الادب المقارن»^(٢) ، العربي أكثر من ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي *Littérature comparée* والمصطلح الانجليزي *Comparative Literature* . ولذلك فإن تلمس دلالاته لا يمكن أن يتم بمعزل عن أصول هذه الدلالات في الثقافة الغربية الحديثة التي طورت هذا الحقل المعرفي النوعي استجابة لطبيعة آدابها، وأصولها والصلات المتبادلة فيما بينها

وربما كان من الأهمية بمكان الإشارة باديء ذي بدء إلى أن الكلمة الأولى من المصطلح المترجم عن الفرنسية والإنجليزية وهي «الادب» لا تعني كما يمكن أن يتبادر للمرء للوهلة الأولى، الادب بوصفه واحداً من الفنون الجميلة *Fine Arts* وإنما دراسته ومعرفته.

فغدما استعملت اللغة الفرنسية كلمة «*Litterature*» كانت تعني بها «الدراسة الأدبية»^(٤) ، وهو معنى حافظت عليه حتى العقود الأولى من القرن التاسع عشر حينما شاع مصطلح «الادب المقارن»^(٢) في فرنسا على يد أيل – فرانسوا قبلمان *Abel – Francis Villemain* اثر نجاح المساق الذي أظاه في السربون في أواخر العشرينات نجاحاً منقطع النظير حفزه على نشر مادته في أربعة أجزاء تحت عنوان صورة الادب الفرنسي في القرن الثامن عشر في العام الدراسي ١٨٢٨ .. ١٨٢٩

أما اللغة الانجليزية فقد تأخر المصطلح فيها أساساً لأنها لم تكن تحبذ جمع الكلمتين «الادب» و«المقارن» في تعبير واحد بعد أن فقدت كلمة «الادب» معناها القديم وهو «معرفة الادب أو دراسته»^(٥) . ذلك أن كلمة «الادب» *Literature* كانت تعني حتى أواخر القرن الثامن عشر «دراسة الادب».

ومعنى هذا أن مصطلح «الادب المقارن» في الفرنسية والانجليزية يشير في حقيقته إلى «دراسة الادب المقارن» أو «الدراسة الأدبية المقارنة». وربما كان هذا ما جعل الأستاذ لين كوبر *Lane Cooper* يرفض تسمية القسم الذي كان يرأسه في جامعة كورنيل بالادب المقارن ويصر على دعوته بـ «الدراسة المقارنة للادب»^(٦) ، بسبب تخوفه من أن يفهم منه ما تعنيه كلمة الادب من فن جميل.

مهما كان الأمر فإن مصطلح «الادب المقارن» (أو ما ينبغي أن يترجم بالدراسة الأدبية المقارنة، أو دراسة الادب المقارن، أو الدراسة المقارنة للادب) يعني في الثقافة الغربية، فيما يعنيه ما يلي

١- دراسة الادب الشقوي:

ولا سيما موضوعات الحكاية الشعبية، وهجرتها، كيف ومتى دخلت الادب «الأرقى» «*Higher*» «الفني» «*Artistic*»^(٨) . والحقيقة أن هذا المفهوم أقرب ما يكون لمفهوم الادب الشعبي، وعلى الرغم من أن دراسة الادب الشقوي جزء لا يتجزأ من البحث الادبي، وأن هناك مرددات شعبية كثيرة تطورت عن الادب المكتوب، فإن هذا المفهوم للادب المقارن ظل محصوراً بأوروبا ولا سيما الشمالية منها. ولم يتجاوزها إلى المناطق الأخرى في العالم وكان الاقبال عليه أشد في المرحلة الأولى لنشأة الادب المقارن، وهو يؤلف اليوم راقداً جزئياً من روافد المفهوم المقارني^(٩).

٢- دراسة الصلة بين أدبين أو أكثر:

وهو مفهوم ترسخ على يد أتباع المدرسة الفرنسية في الادب المقارن التي عتبت بـ «مسائل مثل السمعة والتوغل، التأثير والشهرة، لجوته في فرنسا وإنجلترا، ولأوسيان وكارلايل وشيلر في فرنسا». وقد طورت منهجية تمضي إلى أبعد من جمع المعلومات المتصلة بالمرامجات والترجمات والتأثيرات، لتدرس بتعمق الصورة، ومفهوم مؤلف معين في زمن معين، وعوامل متنوعة من عوامل النقل كالدوريات، والمترجمين، والصالونات، والرحالة، والعامل «المتلقي» والجو الخاص والحالة الأدبية التي استورد فيها المؤلف الأجنبي. والحصول أن الكثير من الدلائل على الوحدة الوثيقة للادب الأوروبي قد روكم، وأن معرفتنا بالتجارة الخارجية للادب قد نمت بما لا يقاس»^(١٠).

وقد واجه هذا المفهوم اعتراضات كثيرة منها صعوبة إنباتق نظام متميز من مثل هذه الدراسات ، ومنها أن المقارنة بين الآداب، إذا كانت معزولة عن الاهتمام بمجمل الآداب القومية، تميل إلى أن تقصر نفسها على مشكلات خارجية كالصنادير والتأثيرات والسمعة والشهرة، ومنها أنها لا تسمح للباحث بتحليل العمل الفني الفردي أو الحكم عليه. أو أن يتدبره بوصفه كلاً معقداً.

٣- الادب العالمي "World Literature"

أو *Weltliterature* وهو مصطلح كان جوتة من استعمله عام ١٨٢٧ في معرض تطبيقه على اقتباس فرنسي لمسرحيته *Tasso*^(١١) وقد انتقل عنه إلى سائر اللغات. ويبدو أن جوتة «كان يفكر في أدب عالمي موحد تخفي فيه الفروق بين الآداب الفردية، مع أنه كان يعرف أن ذلك سيكون بعيداً تماماً»^(١٢) . فقد استعمله ليشير إلى «زمن تغدو فيه كل الآداب أدباً واحداً. إنه مثال توحيد كل الآداب في تركيب واحد عظيم، حيث تؤدي كل أمة دورها في اتساق عظيم. ولكن جوتة نفسه رأى أن هذا مثال

بعيد جداً، وأتته ليس ثمة من أمة، ترغب في التخلي عن قريبتها^(١٣).

ومع أن مصطلح «الأدب العالمي» يعني ضمناً أن الأدب ينبغي أن يدرس في القارات الخمس كلها، من نيوزيلاندا إلى أيسلندا^(١٤) (وهو أمر لم يدر يخلد جوته نفسه)، فإنه يستعمل كذلك ليشير إلى النذخيرة العظيمة للأشعار الكلاسيكية من أمثال هوميروس وديانتي وثيربانتي وسكسبير وجوته الذين امتدت شهرتهم إلى كل أنحاء العالم، ودامت زمناً معتبراً. أي أنه يقود مرادفاً للروائع master pieces، لمختارات من الأدب الذي له مسوغه النقدي والتربوي ولكنه لا يستطيع إلا بشق النفس، أن يرضي الباحث الذي لا يستطيع أن يقصر نفسه على المقم إذا ما أراد أن يفهم السلاسل الجيلية كلها^(١٥).

وفضلاً عما تقدم فإن قبول حكم الزمن بخلود أثر أدبي ما يعني ضمناً أن الأدباء الحديث والمعاصر مستبعدان من دائرة الأدب العالمي. وكذلك فإن كثيراً من الكتاب يلفون مرتبة سامية جداً في بلدهم دون أن ينالوا المحظوة الكافية خارج وطنهم.

مهما كان الأمر فإن هذا المفهوم يظل يستند في جوهه إلى اعتبارات تربوية وتعليمية في سيرورته واستعماله على نطاق واسع في العصر الحديث، أكثر مما يستند إلى أسس تتصل بطبيعة الآثار الأدبية نفسها، ويبدو أنه قد طورت محاولة لتجنب الاعتراضات الألفا الذكر على المفهوم الفرنسي للأدب المقارن، كما أن له تاريخه وظروفه الخاصة به التي حكمت مولداته وتطورها، ولا يمكن بحال من الأحوال المطابقة بينه وبين مصطلح «الأدب المقارن»:

٤- الأدب العام General Literature:

وهو مفهوم يعود إلى مطلع القرن التاسع عشر وأول من القى دروساً فيه هو نيبوميسين ليمرسيني Nepomucene Lemerrier الذي نشر محاضراته عام ١٨١٧ تحت عنوان "Cours analytique de littérature generale" مساق تحليلي للأدب العام، وكان موضوع دروسه عاماً، بمعنى أنه اهتم فيها بالجناس الأدبية وتطورها. كما أنه رسم لوحة شاملة، ذكر فيها تواريخ أكثر الأدب العالمية المعروفة^(١٦). ويمكن للمرء أن يشير في هذا السياق إلى جهود كل من ألدانماركي جورج براندس Georg Brandes (١٨٤٢ - ١٩٢٧)، والألماني هرمن هنتنر Hermann Hettner (١٨٧٧) والإنجليزي جيمس منتجميري James Montgomery (١٨٨٨) والفرنسي بول هازارد Paul Hazard (١٨٧٨ - ١٩٤٤).

والمفهوم يعني أساساً «فن الشعر» أو «الشعرية» "Poetics" أو نظرية الأدب الداخلية، أو عبارة أخرى الأعراف

والنظم والقوانين والقواعد والمقاييس والمعايير والقيم المستمدة من داخل الأدب والتي تشكل في مجموعها نظاماً متكاملاً يحكم إنتاج الأدب واستهلاكه أو جنس أدبي معين، أو مجموعة من الأجناس الأدبية في عدد من التقاليد الأدبية القومية، أو في واحد منها.

ولكن للباحث المقارن الفرنسي المشهور بول فان تيفم Paul Van Tieghem استعمل لاحقاً أن تقدم ذكرهم في معرض سعيه لتحديد أكثر دقة ووضوحاً لمصطلح الأدب المقارن، وهو يعني به شيئاً محدداً وهو الأبحاث التي تتناول الوقائع المشتركة بين عدد من الأداب^(١٧).

وميدانه كما يوضحه في كتابه الأدب المقارن

«هو الظواهر الأدبية التي تنتسب إلى عدة آداب معاً، ولهذه الدراسة فائدة جلية، فنحن لا نستطيع أن نفهم هذه الآداب في تفصيلاتها الالتمتاعية ومظاهرها القومية، إلا إذا درسناها في أول الأمر جملة واحدة، في خصائصها العالمية، إلا أن لهذه الدراسة - فضلاً عن ذلك - شأناً عظيماً في ذاتها، فهي توضح الروابط الروحية التي تجمع عدداً كبيراً من الناس من أبناء جيل واحد، فلا بد للعلم إذن فائدة مزدوجة، فهو أولاً يساعد المؤرخ الأدبي لامة واحدة أن يفهم المؤلف أو الكتاب الذي يدرسه على نحو أكمل وأعمق، وذلك إذ يراه منعكساً في الجو الأدبي العالمي الذي ينتسب إليه، وهو ثانياً يحدد ذاته من أعمق فروع الدراسات التاريخية ويبعداً أثره»^(١٨).

ولأن «الأدب العام» يهدف إلى جمع ما فرقته المناهج الأخرى، فهو «إذن أدنى إلى الدقة والتجريد في آن معاً، وهكذا فإنه يمدد مؤرخي الأدب القومية كل ما هو معزول (شخصياً كان أو محلياً)، وما ليس له صدى في خارج حدوده، وكل ما هو ذو طابع فردي خاص بالمؤلف أو بأدب واحد بعينه، مهما يكن ذا قيمة عظيمة في ذاته، وكل ما هو من اختصاص التاريخ الأدبي البيوجرافي أو السيكولوجي.

ويعد للأدب المقارن الذي يدرس ما بين أدباء أو أدبيين من علاقات، يدع له الكلام الفضل في الاتصالات والتقليدات والمصادر والترجمات، ويدع له الحديث عن انتشار المؤلفات ودور الوسطاء بين شعبين، إلا أنه يستفيد دائماً من الوقائع التي تكتشفها أو توضحها تواريخ الأدب القومية، وينتفع بما ينتهي إليه الباحثون من تحليلات للأفكار والعواطف، وينتفع كذلك بالانتقائات التي يخلص إليها الأدب المقارن، فإن هذه المبادلات الفكرية والفنية، وهذه التأثيرات، وهذه الاستجابات أو رمود الفعل، وهي وقائع ذات قيمة كبيرة، يخرجها من عزلتها، ويقربها من وقائع أخرى شبيهة لها، ويمزجها بعضها ببعض، ليخرج من ذلك كله بمركبات شاملة»^(١٩).

وباختصار شديد:

إن الأدب العام لا يريد أن يحل محل للتاريخ الأدبي لمختلف الشعوب، ولا أن يحل محل الأدب القلبي. فإنما هو يمثل إلى جانبها ووراءها، بيني مركبا آخر مختلفا في نموجه عن مركباتها. فبينما يقدم لنا تاريخ الأدب الواحد صورة لتطور الأدب في نطاق ضيق عرض، ممتدا طولا في زمانه، وتقدم لنا أسماء كتب الأدب القلبي صورة عن تأثير كاتبي في كاتب أو أدب في أدب إبان فترة طويلة، فإن الأدب العام يتناول ظاهرات أوسع رقعة لكنها أقصر مددة.^(٢٦)

ولم يكتب فان تيمم بدعوته هذه، بل طبقها في كتابه المشهور «التاريخ الأدبي لأوروبا وأمريكا منذ عصر النهضة وحتى يومنا هذا» Histoire L'Europe et l'Amerique de la Renaissance à nos jours، الذي صدر عام ١٩٤١.^(٢٧)

وهكذا يتبين بوضوح أن هذا المفهوم لا يتعاضد مع مفهوم الأدب القلبي. مع أنه بلا شك يحتفظ بصلات وثيقة به، ويمكن أن يتبادل معه الكثير من الفوائد في تعميق فهمنا لهذه الظاهرة الإنسانية المعقدة التي نسمها بالأدب.

٥- دراسة الأدب خلف حدود بلد معين، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومناطق أخرى من المعرفة والاعتقاد من جهة أخرى:

ونذكر من مثل الفنون (كالرسم والنحت والعمارة والموسيقى) والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية (كالاقتصادية والاقتصاد والاجتماع)، والعلوم والديانة، وغير ذلك وباختصار وهو مقارنة أدب معين مع أدب آخر أو أدب آخرى، ومقارنته الأدب بمناطق أخرى من التفكير الإنساني.^(٢٨) وهو المفهوم السائد اليوم لدى باحثي الأدب القلبي الأمريكيين ولا سيما هنري-د-رمك الذي يطور مفهومه على مدى عشر سنوات، واستنتاج من خلاله أن يتجاوز الكثير مما يوجه إلى المفهوم الفرنسي الذي يفرق في إيمانه بالمركية الأوروبية، وفي استيعاده للنقد الأدبي، ومسائل الحكم والتقييم، وفي الانشغال بمسائل التأثر والتأثير وما شاكلها.

٦- دراسة الأدب من منظور عالمي:

ومن خلال الوعي بوحدة كل التجارب الأدبية والعمليات الخلافة، وهو أمر من به ودعا إليه كثير مؤرخي النقد الحديث وأشهر المعنيين بدراسة المصطلحين الأدبي والنقدي في القرن العشرين رينيه ويليك René Wellik الذي كتب في نظرية الأدب أن «الأدب واحد، كما أن الفن واحد، والإنسانية واحدة»^(٢٩). وهو يعني به «دراسة الأدب مستقلا عن الحدود القومية

والعرقية والسياسية»^(٣٠) لأنها حدود مصطنعة مفروضة على الأدب من خارجه والأعمال الأدبية معالم لا وثائق وهي في متناولنا الآن وتتحدانا لأن نفهمها. ولذا فإننا نراه يكتب في بحثه القيم «لأدب القلبي اسمه وطبيعته، وبعد استعراضه لمختلف تعريفات الأدب القلبي ومسوغات وجوده

وأخيرا فقد رثى أن الأدب القلبي يمكن أن يدافع عنه ويعرف على النحو الأفضل بمنظوره وروحه أكثر مما يدافع عنه ويعرف بأي فصل مصطنع ضمن الأدب. إنه يدرس الأدب كله من منظور علمي، ويوعي بوحدة كل الإبداع والتجربة الأدبية. إن الأدب القلبي بهذا التصور (الذي هو تصوري أيضا) هو دراسة الأدب مستقلا عن الحدود القومية والعرقية والسياسية، ولا يمكن قصره على منهج واحد. فالوصف وتحديد الخصائص والتفسير، والسرود، والشرح، والتقييم تستعمل في إنشائه بمقدار استعمال المقارنة. ولا يمكن للمقارنة أن تقصر على الصلات التاريخية الفعلية. فقد يكون هناك من القيمة، كما ينبغي لتجربة اللغويات الحديثة العهد أن تعلم باحثي الأدب، في مقارنة ظواهر كاللغويات أو الأجناس المنقطعة بعضها عن بعض تاريخيا ما لدراسة التأثيرات القابلة للاكتشاف من دليل القراءة أو التماثلات. إن دراسة طرائق السرود، أو الأشكال الغنائية الصينية، والكورية، واليابانية، والفارسية مسوقة بالتأكيد مثل دراسة الصلوات العرضية بالشرق مثلًا برواية فولتير «بيتم الصين» Orphelin de la Chine، ولا يمكن للأدب القلبي أن يقصر على التاريخ الأدبي، مع استبعاد للنقد الأدب المعاصر. إن النقد كما حاجت مرات كثيرة لا يمكن أن يفصل عن التاريخ، لأنه ليست هناك حقائق محايدة في الأدب. إن مجرد القيام بالاختيار من ملايين الكتب المطبوعة هو فعل نقدي، واختيار السمات أو الوجوه التي يمكن كتاب ما أن يعالج في ضوءها، هو على نحو مماثل، فعل من النقد والحكم، إن محاولة إقناع عوائق بديعة بغير دراسة التاريخ الأدبي والأدب المعاصر آيلة لاحتمال الاختلاف فلم يشكل تاريخًا محددًا أو حتى موت مؤلف تحليلًا مفاجئًا لحرم» قد يكون من الممكن فرض حدود كهذه في نظام التعليم الفرنسي المركزي، ولكنها غير حقيقية في سواء. وكذلك فإنه لا يمكن للمقاربة التاريخية أن تعد المنهج الوحيد الممكن حتى في دراسة الماضي السحيق، فالأعمال الأدبية معالم لا وثائق. وهي قابلة للتناول على الفور بالنسبة إلينا الآن، وتتحدانا لنسعى إلى فهم يمكن أن يبرز فيه معرفة الخلفية التاريخية أو المكان. ولكن ليس على نحو استيعادي أو شامل. إن فروع الدراسة الأدبية الرئيسية، التاريخ، والنظرية، والنقد يستعدي بعضها بعضًا، كما لا يمكن لدراسة الأدب القومي أن تتصلب على كلية الأدب totality of literatur على الأقل بوصفها فكرة. إن الأدب القلبي يستطيع أن يزدهر، وسوف يزدهر إذا ما تخلل من الحدود المصطنعة، وأصبح، ببساطة، دراسة للأدب»^(٣١).

يكفل وضع اليد الأكثر شمولاً واستيعاباً على مستوياته المختلفة، أو تغطيته على نحو تام كما يرى رولان بارت.

ب - إقامة الدليل الخارجي External Evidence

فبالدرس المقارن لا يكتفي بالحليل الداخلي أو النصي أو بنقطة التماس مع الآخر في النص المدروس، بل يعززه بالدليل الخارجي أو الدليل فوق النصي Extra-textual على صلة منتجة مع الآخر أو تماسه مع بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بقسمه من الوثائق والوقائع والسجلات المتصلة بالتاريخ الثقافي الخاص بالأدب القومي، أو بالأدب الوسيط، أو بأدب الآخر.

وسبب الاهتمام بهذا الدليل الخارجي هو أن بعضهم يرجع النوع الأول من الأدلة إلى تشابه ظروف التكوين الثقافي لصاحبي العملين المقارنين، أو إلى تأثير العملين ذاتيهما بعمل ثالث مشترك، أو إلى توارد الخواطر أو التشابه في الطبيعة الإنسانية وما شابه ذلك من حجج سرعان ما تنهار وتتداعى بمجرد إظهار سيف الدليل الخارجي الذي يقطع بوجود الصلة مع الآخر، ويفسح المجال لقبول هذه الصلة ودراستها وتبين دورها ووظيفتها، ومن ثم دلالاتها . وغير ذلك مما يعمق فهمنا للنص موضع النظر، إذ هو الهدف الأول والآخر من الدراسة الأدبية.

ومن الجدير بالذكر أن هذا الدليل الخارجي يمكن أن يستمد من الوقائع والوثائق والسجلات والتاريخ الشخصي لمنتج النص، متعلماً يمكن أن يستند إلى الوثائق والوقائع والسجلات الخاصة بالتاريخ الثقافي لأمته وأدبها وفنّها وفكرها وثقافتها وغير ذلك من انتاج حضاري، أو تلك المتصلة بأمة الآخر وما أنتجت في مختلف الميادين، أو بأمة ثالثة قامت هي أو فرد أو جماعة منها بدور الوسيط في هذه الصلة القائمة بين النص المدروس والآخر. والمهم في الأمر أن يشفع الدارس الأدبي المقارن دليله النصي بدليل فوق نصي ودليله الداخلي بدليل خارجي، يؤكد الثنائي منهما الأول، ويعزّزه ويجعل مناقشته ضرباً من مناقشة الحقائق والوقائع بعد أن كان مجرد افتراض محتمل أو ممكن.

ج - وضع الدليلين الداخلي والخارجي في السياق الدال

وثالث هذه الأسس هو وضع الدليلين الداخلي والخارجي، النصي وفوق النصي، على الصلة بين النص المدروس والآخر في الإطار الذي يكشف عن أهمية هذه الصلة. فالسياق Context الذي تم فيه تماس النص الأدبي المدروس مع العصر الأدبي هو الذي يحدد في النهاية دلالة هذا التماس وأهميته وحوازه ودوره ووظيفته في هذا النص.

مهما كان الأمر فإن المرء ربما مال إلى الاعتقاد بصحة توجه ويليك. فالهدف الرئيسي من الدراسة الأدبية هو مواجهة التجربة الإبداعية للكاتب واستيعابها على نحو شامل ومتعمق معاً، وهذا لا يتأتى إلا من خلال أخذ الصلة الخارجية لهذه التجربة بعين الحسبان دون أن يعني ذلك انشغالا مستغرقاً بها يحول بين المرء ومقاربتة للتجربة الأدبية بوصفها كلا متكاملًا أنتجته كائن بشري بكليته، ذلك أن الإنسان واحد، وما ينتجته ولده سواء أكان فكراً أم فناً أم أدباً. إن دراسة النص الأدبي دراسة لتجليها طبيعته ومكوناته وحدوده وصلاته ووظيفته تعني دراسة صلاته للخارجية ضمن سياق هذا الكل الذي يمنحه هويته دوره في المجتمع الانساني.

وعلى أي حال فإن فهمنا متعمقاً لروح نظرية الأدب المقارن في الثقافة الغربية وتطورها وما خضعت له من تحولات نتيجة ما وجه إليها من نقد داخلي وخارجي ولا سيما في العقود الثلاثة الأخيرة يشير إلى ضرورة قيام الدراسة الأدبية المقارنة، أو الدراسة المقارنة للأدب، على جملة من الأسس ربما كان من أبرزها خمسة هي:

أ - إقامة الدليل الداخلي Internal Evidence

أو ما يمكن أن يسمى بالدليل النصي Textual Evidence على الصلة الخارجية للنص المدروس، أو تحديد نقطة التماس مع الآخر في النص نفسه. ذلك أن هذه الصلة الخارجية مع الآخر، سواء أكان ذلك في مجال الأدب أم الفن أم الفكر... أم الثقافة أم غيرها، هي مسوغ الدراسة المقارنة أصلاً مهما بلغ نفور المرء من مسألة التركيز على التأثير والتأثير. والتدافين في الأدب المقارن، والتي كثيراً ما قرع أنصار المدرسة الفرنسية في فرنسا وخارجها للاحكامهم عليها . ولولا وجود هذه الصلة لاتخذت الدراسة الأدبية للنص معنى آخر غير المعنى المقلد. إن طبيعة النص المدروس هي التي تملي في نهاية المطاف للدخل الأمثل لدراسته، ووجود هذه الصلة مع نتاج الآخر في هذا النص هو ما يحتم مقاربتة من منظور مقارن.

وربما كان من المهم في هذا الموضع الإشارة إلى التنوع الهائل لاشكال هذه الصلة الخارجية في النص، لأنها يمكن أن تكون في لغته أو في صورته، في بنيته الكبرى أو في بشاء الصغرى المكونة لها، في بنيته السطحية أو في بنيته العميقة، في موضوعه أو في مضمونه، في شخصياته أو في جوه العالم، أو في أي جانب من جوانبه أو أوجهه أو مكوناته أو عناصره... لا يهم شكلها بقدر ما يهم وجودها ودورها ووظيفتها في الكل الذي يشكله العمل الأدبي . وبالطبع فإن الأدبية ليست مسألة سعي حيث لا صطيد أدبية الصلة الخارجية في النص بأي ثمن، حتى ولو كان في علق النص وتحميله ما لا يحتمل من الدلالات بقدر ما هي الاستجابة لطبيعة هذا النص ومقاربتة على النحو الذي

فأهمية هذه الصلة ودلالاتها لا تترك إلا بوضعها في سياقها الصحيح قطريا، وعربيا وعالميا.

د - النظام النقدي والاحساس بالقيمة

ورابع هذه الأسس هو قيام كل ما تقدم على قاعدة من الاحساس بالقيمة. فمام البحث المقارن يتم في ميدان الأدب. وهو فن جميل، فنعنى هنا أن الحديث عن أية صلة بين عمل أدبي قومي ومؤثر أجنبي ينبغي ألا يجري بمعزل عن نظام نقدي ما يحكم نظرتنا وتقديرنا وتقويمنا للعمل الأدبي الدروس. ومع أن للكشف عن مصادر العمل الأدبي، وتقصي سبلها إلى منتج، أهمية لا يمكن أن يرقى إليها الشك، فإنه من الضرورة بمكان التنبيه إلى أن ذلك ينبغي أن يوظف في سبيل فهم أعمق، وتقدير أكثر موضوعية، وتفسير أكثر مصداقية، للعمل الأدبي موضع الدراسة. وهذا لا يكون إلا عندما يجمع المرء في إمام بين الباحث المقارن والنقاد الأدبي في مقامه المحفوظ بالصعاب والمقاييس عندما يباشر موضوعه ويقاربه من وجهة نظر مقارنة.

ولا ينسى المرء بالطبع في هذا السياق الوجه الآخر للصلة الوثيقية بين الأدب المقارن والنقد الأدبي، والتي تتمثل باستخدام هذا الأخير للمقارنة أداة مهمة من أدواته. ومن المعروف أنه من بين جميع الأسلحة التي استعملها النقد الأدبي عبر العصور ثبت أن سلاح (المقارنة) هو الأشد مضاهة والأكبر قدرة على الاقتناع. ويرتبط التدقيق الجمالي عادة ارتباطا وثيقا بالمقارنة، ولاسيما في ممارساته اليومية،^(٢٨) ومعنى هذا أن الصلة بين هذين الشكلين من أشكال الدراسة الأدبية (الدراسة المقارنة للأدب والنقد الأدبي) صلة عضوية ومجدية لكلا الطرفين في سعيهما لفهم النص الأدبي، ولاسيما في مسألة صلة الخارجية.

هـ - العمل الأدبي كل لا يتجزأ، ونظام دلالي متماسك

أما خامس هذه الأسس فهو النظر إلى العمل الأدبي المتناول في أية دراسة مقارنة على أنه كل لا يتجزأ. ذلك أن الانشغال بالصلة الخارجية للعمل الأدبي ومحاوله تلخيص دليل نصي يؤكد، والسعي للعثور على دليل فوق نصي أو خارجي يعجزه (وذلك بالفتيش في الوقائع والوثائق والتواريخ والسرد الأدبية وغير الأدبية وسجلات التقاطع مع الآخر في التقليد الأدبي القومي، أو التقليد الأدبي الخاص بالأخير، أو التقليد الأدبي الخاص بالوسط) ينبغي ألا يستهلك جهد الدارس المقارن كله، أو أن يستغرقه استغراقا تاما. إذ أن عليه ألا ينسى أن العمل الأدبي قبل كل شيء أثر له كيانه ووجدته واستقلاله النسبي، كما هو شأن الدولة المستقلة في عالم اليوم، وأنه نظام دلالي

وتأتي أهمية هذا الأساس من كونه أفضل سبيل لتوضيح وثائق صلة هذا التماس بالتطورات الداخلية التي خضع لها التقليد الأدبي الذي ينتمي إليه النص المدروس، وبغيرها من التطورات الثقافية والفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية وما إلى ذلك من متغيرات في المجتمع الذي أنتج هذا النص.

وربما كان في هذا المسعى إلى وضع الدليلين الداخلي والخارجي في سياقهما الدال أفضل رد على مناهضي المنهج المقارن في الدراسة الأدبية الذين يشككون في جدوى الكشف عن صلة ما بين نص أدبي ما ومؤثر أجنبي ما، ولاسيما عندما يكون النص الأدبي والمؤثر الأجنبي، أو أي منهما، من الأعمال المغفورة، أو لكتاب ليسوا من الدرجة الأولى، ويعززون أن ما يبذل من وقت وجهد في التدليل على هذه الصلة داخليا وخارجيا لا يعود كونه ضربا من البحث في التاريخ الثقافي والعلاقات الثقافية بين الأمم الذي لا يقدم ولا يغير في تقويمنا لأدبها. على الرغم من أهميته بوصفه جزءا من التاريخ العام، ويسألون عن فائدة التدليل على تأثير كاتب مغفور ما من أوروبا الغربية مثلا بعمل أدبي ياباني، وعن جدوى الحديث عن صلة فرنسية ما أو إنجليزية في عمل أدبي إفريقي ربما كان غير معروف، ولا معروف خارج حدود وطنه.

والحقيقة أن أهمية الصلة بين النص الأدبي المدروس والمؤثر الأجنبي مهما كان موقعهما أو منزلتهما مؤلفيهما في ثقافتهما، لا تنضج إلا بوضع هذه الصلة في سياق أوسع من التطورات الأدبية وفوق - الأدبية - المحلية، والوطنية، والإقليمية، وربما العالمية - لأن هذا السياق وحده كفيل بالكشف عن معناها ودلالاتها. فالصلة اليسارية للاركية وغير الاركية، التي يتبناها المرء في مجلة الطلبة السورية في الثلاثينات من هذا القرن، لا تعني الكثير لدارس الأدب العربي الحديث في سورية الدولة الناضجة للاندثار الفرنسي مالم توضع في إطار التطورات الداخلية (الأدبية وفوق الأدبية) في سورية في ذلك العهد، والتطورات الداخلية (الأدبية وفوق الأدبية) المزامنة لها في فرنسا (الدولة المنتدبة من جانب عصبة الأمم على سورية)، والمناخ العام في أوروبا في تلك المرحلة، ولاسيما فيما يتعلق بانتشار الأفكار اليسارية في مختلف أنحاءها وانعكاس هذا كله على العلاقات السورية - الفرنسية في مختلف المجالات بشكل عام، وفي سنوات تسنم الوجهة الشعبية للحكم في باريس بشكل بخاص. وقبل شيء نفسه في الصلة الوجودية التي يتلمسها المرء في الأدب العربي الحديث والتي بدأت في مصر في أربعينات هذا القرن في الاشتراكية (نجيب بلدي) والقاهرة (مجلة الكاتب المصري، ود، عبدالرحمن بدوي) وانتقلت منها إلى بلاد الشام والمغرب في العقدين التاليين وهكذا.

متناسك Coherent Signifying System وأن دراسته للصلة الأجنبية فيه، ليست إلا إلقاء لبقعة ضوء ضرورية على علامة أو أكثر من نظام العلامات Signs System الذي يشكله، وأن فهم هذه العلامة أو أكثر مرهون بمعرفة موقعها من هذا النظام الكلي، وأن فهم آلية هذا النظام ومكوناته وعناصره الصغرى وآلية انتاجه للمعنى والدلالة هو هدفه الاستراتيجي البعيد. فاعمل الأدبي، إذا ما استعمر المرء عبارة الناقد الانجليزي صموئيل تيلور كولريدج، نوع من التأليف يختلف عن أنواع التأليف الأخرى التي تشترك معه في غاية توصيل اللذة في أنه يرمي إلى إشارة لذة عامة من العمل باعتباره كلاً تتشعب مع اللذة المتميزة التي يبعثها كل جزء من الأجزاء المكونة لهذه العمل^(٢٩).

وهذا ينسجم تمام الانسجام مع روح الأساس الرابع الذي تستند إليه الممارسة النقدية المعاصرة والتي ترى أن برهان النقد، كما يقول رولان بارت، «لا يعتمد على قابلية اكتشاف العمل موضع الدرس، وإنما على العكس من ذلك، على قابلية تغطيته كاملاً بقدر الإمكان بلغته الخاصة به»^(٣٠).

إن الدراسة الأدبية المقارنة القائمة على الأسس الخمسة المتقدم ذكرها تسمى في جوهرها إلى تغطية العمل الأدبي للدرس كاملاً بلغته المستعمدة منه، بما في ذلك صلته الخارجية التي لعبت دوراً له في تكوينه على الصورة التي وصلت إلى نارسه. إنها استيقاظ شامل للنظام الدلالي المتناسك الذي ينطوي عليه هذا العمل، وفهم حقيقي وأساسي لآلية عمله وانتاجه لدلالاته.

الهوامش

- ١ - من الضروري الإشارة هنا إلى أن مصطلح السيفاية أو الهيمنة يستخدم بالمعنى الجاكبسوني نسبة إلى رومان جاكسون، ونظير لإيضاح هذا المفهوم: Roman Jakobson, "The Dominant", his Language in Literature (Harvard University Press, Cambridge, Ma and London, 1987), pp. 41 - 46. حيث يعرف مفهوم السائد أو المهيمن بأنه المكون المركز لآخر فني إنه ليحكم ويحدد ويحول المكونات الأخرى، والسائد هو ما يضمن وحدة البنية (ص ٤١ من المرجع السابق).
- ٢ - المزيد من التفصيل حول الضرورة المنهجية هذه انظر: د. عيالاتي اصليط، دعوة إلى المنهج المقارن في دراسة الآداب العربية الحديثة ونقد الكرم (نيويورك)، العدد ٢٦، ١٩٨٧، ص (١٨٨ - ١٩٧).
- ٣ - كان المرحوم خليل منداوي أول باحث عربي استعمل مصطلح «الآداب المقارنة» ترجمة للمصطلح الفرنسي Littérature comparée في مقالاته التي ظهرت في مجلة الرسالة (القاهرة) بدءاً من ١٩٣٦/١/٨. وانظر في ذلك بحث: د. حسام الخطيب، «التفصيل في تحديد ريادة استخدام هذا المصطلح - العنوان - الآداب العربية القلائد: العذوان الأول والنسب الأول» في فصول (القاهرة)، المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع.

فبراير ١٩٩١، ص (٢٥٧ - ٢٦٤)، ومقالات الهنداوي للحقبة به في المرجع نفسه، ص (٢٦٥ - ٢٧٥).

٤ - انظر: René Wellek, *Discriminations: Further Concepts of Criticism* (Yale University Press, New Haven and London 1970), p. 9.

٥ - المرجع نفسه، ص (١٠).

٦ - المرجع نفسه، ص (٢).

٧ - المرجع نفسه، ص (٤).

٨ - انظر: René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, 3rd Edition (Harcourt, Brace and World, Inc. New York, 1970), p. 47.

٩ - انظر: د. حسام الخطيب، الآداب المقارن الجزء الأول في النظرية والمنهج، (جامعة دمشق، دمشق، ١٩٨١ - ١٩٨٢)، ص (٩).

١٠ - انظر: Wellek and Warren, *Theory of Literature*, pp. 47 - 8.

١١ - انظر: Claudio Guillén, *The Challenge of the Foreign* (Harvard University Press, Cambridge, Ma. and London, 1993), p. 37.

١٢ - انظر: René Wellek, *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, p. 14.

١٣ - انظر:

(Wellek and Warren, *Theory of Literature*, p. 48)

١٤ - المرجع السابق، ص (٤٩)

١٥ - المرجع السابق، ص (٤٩).

١٦ - انظر: ريمون طحان، الآداب المقارن والآداب العام، الطبعة الثانية، (دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٨٢)، ص (١٠٨).

١٧ - انظر المرجع نفسه، ص (١٠٩)

١٨ - انظر: René Wellek, *Discriminations*, p. 14.

١٩ - انظر: فإن يقيم الآداب المقارن، الآداب للفكر، القاهرة، (د)، ص (١٧٨).

٢٠ - انظر المرجع السابق، ص (١٧٩ - ١٨٠).

٢١ - انظر المرجع السابق، ص (١٨١ - ١٨٢)

٢٢ - انظر: المرجع السابق، ص (١٨٢)

٢٣ - انظر: مجدي وهبة وكامل المنص، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، ٢ (مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤)، ص (١٩)

٢٤ - انظر: Henry H. Remak, "Comparative Literature: Its Definition and Function" in Newton P. Stallknecht and Frenz (eds) *Comparative Literature Method and Perspective*, Revised Edition (Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, Fetter and Simons, Inc. London and Amsterdam, 1973), p. 1.

٢٥ - انظر: Wellek and Warren, *Theory of Literature*, p. 50.

٢٦ - انظر: René Wellek, *Discriminations*, p. 19.

٢٧ - انظر: المرجع السابق، ص (١٩ - ٢٠).

٢٨ - انظر: د. حسام الخطيب، الآداب المقارن الجزء الأول في النظرية والمنهج، ص (٢٢).

٢٩ - انظر: كولريدج، شرح فلسفي للشعر والتصديقه في محمد مصطفى بدوي، كوراج (دار المعارف القاهرة، ١٩٥٨)، ص (١٤٩).

٣٠ - انظر: Rola and Berthes, *Critical Essays*, Translated from the French by Richard Haquad (Northwestern University Press, Evanston, 1972), p. 259.

اللغة مثنوى الوجود

(حول علاقة اللغة بالوجود عند الفارابي)

إدريس كثر - عز الدين الخطابي *

استهلالان . ١ - غير أن هذه المصادر تفارق الأسماء التي لم تشكل بهذه الأشكال في أن الأسماء ينطوي فيها معنى الوجود الذي هو الرابط الذي به يصير المحمول محمولا في موضوع . فلذلك نقول «زيد إنسان» ولا نقول «هو إنسانية» .. الفارابي «كتاب الحروف» ص ٨١.

٢ - فإن كانت فطر تلك الأمة على إعتدال وكانت أمة مائلة إلى الذكاء والعلم طلبوا بفطرتهم من غير أن يعتدوا في تلك الألفاظ التي تجعل دالة على المعاني محاكاة المعاني وأن يجعلوها أقرب شيها بالمعاني والوجود، ونهضت أنفسهم بفطرتها لأن تتحرى في تلك الألفاظ أن تنتظم بحسب انتظام المعاني على أكثر ما تتأتى لها في الألفاظ، فتجتهد في أن تعرب أحوالها الشبه من أحوال المعاني، فإن لم يفعل ذلك من اتفق منهم، فعل ذلك مدبرو أمورهم في الفاظهم التي يشرعونها. «الفارابي كتاب الحروب» ص ١٣٨ / ١٣٩.

كيف يمكن للغة أن تكون لغة إبداعية؟ أي تستطيع إبداع انطولوجيا مثلا دون أن تتحرق؟ ما هي اللغة حسب الفارابي؟ كيف تتكون محتوياتها، من الفاظ وحروف وأسماء وعلامات وكلم... هل اللغة محاكاة أم هي تشبيه؟ محاكاة الألفاظ للمعاني أم هي تشبيه للمعاني والموجودات؟

١ - بسط قول الفارابي بصدد اللغة:

كيف تحدث حروف أمة وألفاظها؟

واضح أن العام أسبق زمنيا من الخاص ومن الأول ينيق الثاني. وواضح أيضا أن باديء الرأي أو المعارف المشتركة أسبق زمنيا من الصنائع العلمية. فأول ما يحدث، هؤلاء العوام وهذه المعارف المشتركة، في بلد محدود ومسكن واحد ويفطرون بالتالي على صور وخلق معينة. وتكون

★ كاتبان من المغرب

هكذا تحدث أولاً بحروف وألفاظ أما ما، ويكون ذلك بالاتفاق والاصطلاح. يستعمل الواحد لفظاً أو تصويطاً، يحفظه السامع ويستعمله بدوره، فيكون قد اصطلاحاً أو توطأً على تلك اللفظة، فتشيع لدى الجماعة، وما زال الأمر كذلك إلى أن يحدث من يدبر أمر تلك الأمة فيكون هو واضع لسان تلك الأمة. كيف يضع ذلك؟

أولاً ينطلق من بادي الرأي (الحس المشترك) ثم من الأمور المحسوسة وما يستنبط منها ويتم الاعتماد ثالثاً على القوة الكاشفة عن الفطرة ثم الملكات المتحصلة عن العادة والأخلاق والصناعات ثم التجربة وما يستنبط منها وأخيراً الصناعات العلمية وما يستخرج منها من صناعات أخرى.

إذا كانت المحسوسات مدركة بالحس، ففيها تشابه وتباين. التشابه منها تشابه في معنى واحد معقول مشترك ويسمى هذا المعقول المحصول «الكي» أو «المعنى العام»، أما التباين فهو محسوس مفرد مجموع يسمى «الأشخاص» أو «الأعيان» والكيلات كلها تسمى الأجناس والأنواع.

وإذا كان هناك تقاضل بين الألفاظ، فإنه ينعكس أيضاً في المعاني، فتتفاضل هذه الأخيرة إما في كونها عمومية أو كونها خاصة، أو في كونها ثابتة أو متغيرة.. «هكذا يطلب النظام»^(١) في الألفاظ تحريماً لأن تكون العبارة عن معانٍ بالفاظ شبيهة بتلك المعاني.

والألفاظ منها المشككة وهي اللفظة الواحدة الدالة على معانٍ متباينة والمتشابهة بئى ما، وهي التي تقال بتقديم أو تأخير، والألفاظ المشتركة وهي الفاظ تعم أشياء كثيرة وتكون غير دالة على معنى مشترك. كما تكون الألفاظ متباينة فيجعل منها الترادف. وبعبارة أخرى هناك الاسم الواحد الذي ينسب إلى أشياء مختلفة. والاسم الواحد الذي ينسب إلى شيء واحد من غير أن يسمى ذلك الاسم الواحد بناسم تلك الأشياء والاسم المشتق من اسم الشيء الذي ينسب إليه. «الطبي» من «الطب» وفي الألفاظ المتفقة أسماءها وكذا المتواطئة تغليب يجب التحذر منه، وإذا أخذت هذه الألفاظ فيما تنتهي إليه من أجناس عالية كانت بعدد المقولات...

وعند استقرار الألفاظ على المعاني التي هي علامات لها.. يمكن الانتقال إلى النسج والتجزؤ في العبارة، فيتم التعبير بلفظ لم يجعل في أول الأمر لذلك المعنى.. فتحدث حينئذ الاستعارة والمجاز والاضمار والتجريد بلفظ معنى ما من التصريح بلفظ المعنى الذي يتلوها متى كان الثاني يفهم من الأول» (ص ١٤١ في كتاب الحروف).

٢ - نظرية الشبه والأشبه

يبدو أن الفارابي لا يقول بـ «نظرية المحاكاة»^(٢)

إبدانهم وأمن جتهم على كيفية محددة، فتعد أنفسهم وتسدد لاستقبال معارف وتصورات وتخيلات بمقادير كمية وكيفية، وتتفعل انفعالات على أنحاء معينة وتسهل عليهم هذه وتضعب تلك، وتكون أعضاؤهم معدة لحركة دون أخرى ولجهة دون جهة..

الفطرة هي منطلق الإنسان، منها ينهض ويتحرك نحو ما تكون حركته أسهل وعلى النوع الذي تكون به أسهل، فينهض إلى العلم، والفكر والتصور والتخيل والتعليل. إذن أول ما يفعله الإنسان يكون بالفطرة أي بالملكة الطبيعية وإذا تكرر الفعل تم الاعتياد والتعلم.

وحيث يحتاج المرء أن يعرف غيره مقصوده، يستعمل الإشارة في الدلالة على ما أراد قوله، ثم يستعمل بعد ذلك التصويت، وأول تصويت هو النداء. ثم يستعمل تصويطات مختلفة للإشارة إلى المحسوسات، فيجعل لكل مشار إليه تصويطة محددة لا يستعمل في غيره، وتحدث تلك التصويطات بقرع هواء النفس بجزم من الحلق أو بجزمي ما فيه وباطن الأنف أو الشفة، والقرع أولاً هي القوة التي تصرف هواء النفس من الرئة وتجويف الحلق، ثم طرف الحلق ويلى الفم والأنف وما بين الشفتين ثم يتلقى للسان ذلك الهواء فيضغطة إلى جزء من أجزاء باطن الفم وإلى جزء من أجزاء الأسنان.

فتحدث تصويطات ينقلها اللسان بالهواء، تلك التصويطات هي الحروف المعجمة، فالحروف إذا جعلت علامات كانت محدودة وبالتالي لا يمكنها أن تقي بالدلالة، لذا لابد من تركيب الحروف للحصول على الألفاظ التي تستعمل كعلامات أيضاً... فتكون الحروف والألفاظ الأولى علامات على المحسوسات (المشار إليه) وعلى المقولات التي تستند إلى المحسوسات. وهناك مقولات كلية وأخرى لها أشخاص، فتحدث تصويطات كثيرة تتوزع حسب توزع المحسوسات والمقولات وأسبق المقولات في العلم هي علم المشار إليه أي ما يدرك بالحواس مثل هو «هذا الإنسان» ومتى وصف بسانن المقولات الأخرى أخذ مدلولاً عليه باسم مشتق. أما إذا قيل الإنسان فقد انطوى فيه المشار إليه بالقوة، ثم يقع تغيير في النطق، فتوجد معاني ينزعها ذهن إلى حد لا ينطوي فيها المشار إليه كقولنا البياض والقعود.

واضح أن الإنسان يتحرك إلى الجزء الذي تكون فيه الحركة أسهل، وواضح أيضاً أنه يتأثر بالظروف الموضوعية، فاصحاب السكن الواحد يكونون على خلق في أعضائهم متقاربة وتكون حركات لسانهم متقاربة وكذا تصويطاتها التي يعطونها في علامات يدل بها على ما في ضميرهم مما كانوا يشيرون إليه من المحسوسات.

المتعلقة بالألفاظ والمعاني، إنما يقول «يشبه» الألفاظ للمعاني من جهة وللموجودات من جهة أخرى، فهل هناك اختلاف فيما بين الكلمتين «المحاكاة» و«الشبه»؟ إذا كانت اللغة ترادفاً بين اللفظتين في جهة من جهات دلالتها، فإن الفارابي يميز بينهما في جميع الأحوال، ذلك أنه يرى شبه الألفاظ للمعاني باعتباره في درجة ثانية وشبه الألفاظ بالموجودات في درجة أولى، وإن نظرية الشبه عند الفارابي تعتمد للغة في مستويين مستوى الانتزاع والابتعاد عن الموجود (الدرجة الثانية) ومستوى مباشر هو الارتباط الحميمي القطري بالموجود، تتخللها لحظة الاستعارة والتجوز...

«إذا كانت - يقول الفارابي - فطر تلك الأمة على اعتدال، وكانت أمة ماثلة إلى الذكاء والعلم اعتمدوا على فطرهم دون أن يعتمدوا في تلك الألفاظ التي تجعل دالة على المعاني، محاكاة المعاني وإن يجعلوها أقرب شيها بالمعاني بالموجود...»^(٢)

إن اللغة إذن في مستواها الأول ليست للمعاني.. وإنما هي فطرة الأمة ونكازها في التعامل مع الموجودات، إنها مستودع الأمة الخام في تسمية الأشياء والاشارة إليها، إنها بكلمة قدرة تلك الأمة على الإبداع، إبداع الموجودات وإخراجها من الغموض إلى النور، من الضمور إلى الظهور.. فالتسمية والاشارة... دلائل ببيان وإفصاح، وحين لا تروق للغة هذه العلاقة الحميمة تستبدلها وتوخضها بالاستعارة والتشبيه والتجوز.. ذلك أن الاستعارة باب تسمح بولادة الوجود ثانية،^(٣)

للفارابي، تصور متكامل في صناعة اللفظ والارتقاء به إلى مستوى المفهوم ومستوى المقولات.

يقول الفارابي: «فتؤخذ الفاعظ المفردة أولاً إلى أن يؤتى عليها، الغريب والمشهور منها، فيحفظ أو يكتب، ثم الفاعظ المركبة كلها من الأشعار والخطب، ثم بعد ذلك يحدث للناظر فيها تأمل ما كان منها متشابهاً في المفردة منها وعند التركيب، وتؤخذ أصناف التشابهات منها وبماذا تتشابه في صنف منها وما الذي يلحق كل صنف، منها، فيحدث لها عند ذلك في النفس كليات وقوانين كلية، فيحتاج فيما حدث من النفس من كليات الألفاظ وقوانين الألفاظ إلى اللفظ يعبر بها عن تلك الكليات / والقوانين حتى يتمكن تعليمها وتعلمها، فيعمل عند ذلك أحد أصناف التشابهات منها وبماذا تتشابه في حروفهم الفاعظ لم ينطق بها أصلاً قبل ذلك، وإما أن ينقل إليها الفاعظ من الفاعظ التي كانوا يستعملونها قبل ذلك في... الدلالة على معان أخرى غير ما إما كيف اتفق لا لأجل شيء وإما لأجل شيء ما، وكل ذلك ممكن شائع لكن، الأجود أن تسمى القوانين بأسماء أقرب للمعاني شيها بالقوانين، بأن ينظر أي

معنى من المعاني الأولى يوجد أقرب شيها بقانون من قوانين الألفاظ فيسمى ذلك الكلي وذلك القانون باسم ذلك المعنى، حتى يؤتى من هذا المثال على تسمية جميع تلك الكليات والقوانين بأسماء أشباهها من المعاني الأولى التي كانت لها عندهم أسماء^(٤)، يتم الانطلاق إذن في صناعة اللفظ من الألفاظ أولا، الغريب والمشهور منها فيحفظ بالكتابة ثم الألفاظ المركبة من الأشعار والخطب، ثم بعد ذلك يتأمل الناظر كل ذلك فتحدث في النفس الكليات والقوانين الكلية (المفاهيم) فيحتاج إلى كليات الألفاظ.

هكذا تكون أمام أمرين: إما اختراع حروف لم ينطق بها أصلاً وإما نقل الفاعظ التي كانت تستعمل في معان أخرى.. والأجود في كل هذا هو البحث عن المعنى الشبيه بالقانون أو الأقرب شيها

فاللفاظ إذن على مستويين اللفاظ تعبر عن تلك القوانين وتسمى الفاعظ في الوضع الثاني وأخرى هي الفاعظ في الوضع الأول، والأسماء المشتقة هي التي تركب من شيئين، كان يقع فيها تغيير الشكل للتأخر في لفظ ما، والأسماء البسيطة هي مشالات أول، فما يدل على المحسوس يكون بالاشارة أو الحروف أو الأصوات الفاعظ غير كاملة، والكاملة هي التي حصل فيها فعل العقل لذا وجب أن تجعل الدالة منها مثالات أول، والباقي مشتقة منها، والأسماء المشتقة الدالة على سائر المقولات، فإن المشار إليه منطوق فيها....

والألفاظ الدالة على الذي يعرف ما هو مشار إليه وليست في موضوع (كالأبيض مثلاً) هي الفاعظ لا تصرف أصلاً أي لا يجعل لها كلم، أما تلك الدالة على المقولات الأخرى متى أخذت من حيث ينطوي فيها المشار إليه بالقوة لها أشكال، بمعنى أخذت دالة في النفس لها أشكال أخرى، وحين يجعل لها كلم تحصل هذه المعارف الأربع.

- علم المشار إليه
- ثم هذا الإنسان أو هذا الأبيض
- ثم الإنسان والأبيض
- وأخيراً الإنسان أو الأبيض.

حينئذ تحصل التسمية وهي تجاوز للاشارة. هذا الطويل إلى الطول، بعد ذلك تنزع القوة الناطقة إلى ضروب من التركيب متحيرة تشبه ما هو خارج النفس فتحصل القضايا الموجبة أو السالبة ويحصل تركيب تقييد واشترط وتركيب اقتضاء مثل الأمر والنهي.

وبعد تأمل يتم تشبيه المقولات فتحصل الألفاظ الدالة أولاً^(٥) على ما في النفس، وما في النفس مثالات لتشي خارج النفس، والألفاظ شبيهة بالمقولات التي في النفس من التي

توجد خارج النفس، لذا أنكروا أن تكون الألفاظ موجودة أو صادقة مثل البيضاء والطول.. وزعموا أن الموجود هو الأبيض والطويل وأنكر قوم هذا.. وحصرنا الموجود في هذا الأبيض وهذا الطويل بل هناك من أنكر أن يجرى المشار إليه في الكليات فأنكروا المعقولات.

وهذا يقول الفارابي مخالف للمعارف وخروج عن الإنسانية، لأن من طبع الإنسان أن ينطق بالألفاظ وأن يدل ويعلم، وتحصل الأشياء في ذهنية معقولة.

والألفاظ فيها ما يدل على معان منتزعة عن المشار إليه، وما يدل على هذه المعاني بأعيانها من حيث المشار إليه، موصوف بها أي ما يدل على المعقولات وعلى المحسوسات والمعاني المنتزعة تكون متأخرة بالزمان من حيث ينطوي فيها بالقوة المشار إليه.

والألفاظ المنتزعة مشتقة من الألفاظ التي هي مثالات أول. وهذه الأخيرة تكون خارج النفس. منها الكلم، وتسمى هذه باسم المصادر عند نحوي العرب، فعنها ما هو مشتق وما هو غير مشتق - لا في موضوع - وما هو مصدر وما يقوم مقامه، فكقولنا في الإنسان إنه إنسان ظاهر الإنسانية، المصدر هنا منتزع من موضوعه وإذا كان الإنسان هو موضوعه فهذا الأخير مركب من شيئين هما قوامه: حده الذي هو جنسه أو فصله أو شيئين هما الصورة والمادة.

فإذا نظرنا إلى العرب ولغتهم وجدناهم، يقول الفارابي، يتوزعون إلى سكان براري وسكان أمصار. من الأمصار أهل الكوفة والبصرة بالعراق، تعلموا اللغة من سكان البراري أو من سكان أواسط البلاد (قيس - عجم - أسد...) ومن الأفضل أن تؤخذ اللغة عن سكان البراري لتوحشهم وجفائهم ولا تؤخذ من الأشراف لأنهم كانوا مجاورين لأسم اجنبية كالحيشة والهند والسراني... فاللغة الصافية - لغة الأمة - توجد في شبه الجزيرة وقبائلها.. أما الاختلاط فقد أقسد صفاء اللغة.

نرى كيف تعامل العرب مع فلسفة ومع لغة، نقلت إليهم من اليونان؟ يصف الفارابي المواقف التي توزعت تجاه هذه الفلسفة. موزعا إياها إلى المفسرين المبالغين الذين يطالبون بأن تكون العبارة كلها عربية في الفلسفة والذين يسمعون بجعل المعنيين اسما للواحد كالأسطس والعنصر.

ولايجاد المصطلح المطابق يقترح الفارابي طريقة لغوية أصيلة، غاية في البساطة: وهي نقل معاني الألفاظ العامة إلى معاني الألفاظ الفلسفية (القوانين) كأن يأخذوا من الألفاظ أمتهم الألفاظ التي كانوا يعبرون بها عن تلك المعاني العامة بأعيانها، فيجعلوها أسماء تلك المعاني من معاني

الفلسفة.. (ص: ١٥٨ في كتاب الحروب).

ونذكر بأن تؤخذ المعاني الفلسفية إما غير مدلول عليها بلفظ أصلا لأنها معقولة^(٧) وإما مدلول عليها بالألفاظ أي أمة كانت والاحتفاظ بها عند الحاجة كالتعلم مثلا لتشبيهها بالمعاني العامة. وإما اختراع أسماء جديدة لم تكن مستعملة. تتركب من حروف هذه الأمة أو تلك على عاداتهم في أشكال الألفاظ والتحرز واجب على أية حال عند الانتقال من المعاني العامة إلى المعاني الفلسفية إما بسبب الاشتراك أو التواطؤ أو التشكيك في دلالة الألفاظ.

واللاحظ، يقول الفارابي، إن سائر اللسان سوى العربية لها مصادر تنصرف من الألفاظ وتجعل منها كلم على ضربين: ضرب مثل «العلم» في العربية وضرب مثل «الإنسانية» فمن العالم مثلا يصنعون «العالية» كما تقول الإنسانية. وفي سائر الأسماء «كالثلاث» يقولون «الثلاثية» ويقولون أيضا «الثلاثية». فعنها ما يدل على معان مجردة مفردة عن كل موضوع ومنها ما يدل على معان من حيث هي في موضوعها وغير مفارقة لموضوعها.

وهناك فرق بين المصادر والأسماء. ذلك أن هذه الأخيرة ينطوي فيها معنى الوجود الذي هو الرابط بين الموضوع والحصول لذلك نقول «زيد إنسان» ولا نقول «هو إنسانية».

إن أشكال الألفاظ الدالة على الوجود الذي هو الرابط مثل الكم والكيف تختلف من حيث إنها تعرف ما هو أو تعرف أنحاء أخرى، فالذي يعرف ما هو ليس هو الذي يعرف أنحاء أخرى. لكن لما كانت الألفاظ بالشرعية الوضع أمكن الاختلال بهذا القانون فيحصل الاشتراك كالحية الذي يدل على الحيوان «وهو جنس الإنسان...» فالحي اسم مشتق وليس يدل على معنى المشتق.

٣ - ما الذي يمكن استنتاجه من قبول الفارابي هذا؟

يبدو أن الفارابي يدافع عن نظرية متماسكة في اللغة، لها معالمها وملامحها هذه النظرية يمكن تسميتها «بنظرية الشبه والأشبه» نظرية الانصاف إلى الوجود قصد نقله عبر لغة تجتهد في إيجاد الشبه والشبح والتقارب والتناوب والتجاور والتجاوب. نظرية قوامها صيرورة وتطور، شروط وإولية.. تتضح أكثر حين مقارنتها بلغة أخرى.

فاللغة تتوقف على الأمة وعلى فطرتها وذكائها. وذكاء وفطرة هذه الأخيرة مشروطان بمناخ ومزاج واستعداد. وإذن الملكة الطبيعية هي أساس بناء لغة الأمة. لأن هذه الملكة تكون لقاء طبيعيا عقويا أوليا بالأشياء والموجودات. لذا

تنطلق اللغة من بادي الرأي وتتسلسل عبر الملكات المختلفة لهذه الأمة أو تلك.

يمكن أن نسمي هذه اللحظة من خلق الفاظ أمة ما، لحظة اللقاء الأولى بالموجودات وهي الفاظ من الدرجة الأولى، الفاظ مباشرة في اصطلاحها ونقلها للموجودات. وعند استقرار الألفاظ ككلمات تنتقل الأمة إلى النسخ والتجوز والاستعارة في العبارة، فيحدث التعريض والاضمار في اللغة. ولأن الابتداء عن المشار إليه ضرورية نظرية، فلا وجود في هذا هو البحث عن المعنى الشبيه بالقانون أو الأقرب شيها، والقانون هو الألفاظ من «الدرجة الثانية» وهي ما يسميه الفارابي بالألفاظ المنترعة، فضاء الكليات والمعقولات أي المفاهيم.

ويتوصل إلى هذا المستوى من البناء اللغوي عبر أولية محكمة يؤسسها الفارابي على قاعدة الانتقال من الدرجة الأولى للألفاظ إلى الدرجة الثانية، أي من الفاظ الأمة العادية إلى الألفاظ المنترعة هذا الانتقال، إذا احترم شروط بناء اللفظ والدلالة ... يسمح بأبداع فلسفة وتأسيسها.

فلسفة تعتمد على مميزات وخصائص لغتها تتحت تصوراتها وتبينها من عذرية لغتها، أي من تلك الحالة الأولى التي تكون فيها اللغة رغبة في التعبير بذاتها عن شيء ما. ارتباط أولي حميمي يتم بين اللغة من جهة والوجود من جهة ثانية.

هذا الارتباط الدلالي والانطولوجي هو الذي يجب مساهمة والوقوف عنده مليا.

من بين الذين قاربوا إشكالية الدلالة في الفكر العربي الفلسفي الأستاذ محمد المصباحي في مؤلفه «دلالات واشكالات»^(٨). وفي مقال هام يعالج مسألة النص المشائي وعلاقته باللغة. اللغة العربية أساسا^(٩).

٤ - اللغة بين المتصل والمتفصل :

فما هي اللغة حسب أحمد المصباحي؟ وما هو النص وما طبيعة كيانه؟

«اللغة وعاء فارغ ومحايده بهذين الصفتين يمكن للغة أن تمتليء بالدلالة. فالدلالة تاتيها من الخارج، وإلا لتوقفت عن أن تكون وسيطا محايدا.

جوهر اللغة إذن «أنها إمكان دائم خارج عن الزمان». والامتلاء بالدلالة يمنع اللغة من التخصيص على المعنى، وبالتالي لو تداخلت الدلالة صميميا مع اللغة لولتتها. من هنا فاللغة شغافة شبيهة بالآلة عندما تكون آلة الذوق محرورة تتقطع الطعومات عن أن تكون لأنها تصير شيئا واحدا هي التي تفرضها الآلة على الأشياء (ص: ٢٨).

فاللغة لا تشير إلى شيء بدخلها بل إلى شيء بخارجها. لا تشير إلى شيء بذاته بل إلى الشيء بدلالته.

أول خلاصات الجوهرية التي يستخلصها م. المصباحي من فهمه هذا اللغة: الخلاصة التالية: «إن هذه الوجهة (اللغة) قد تنتج الانطولوجيا ولكنها إن انحرفت تنتج التفسير» (ص: ٢٩).

والحال أنها قد انحرفت، فكانت اللغة العربية لغة تفسير وليست لغة إبداع.

ما هو النص؟ وما هي طبيعة كيانه؟

النص المقصود هو النص الأرسطي. (الفلسفة اليونانية على العموم).. وجوده في الفكر العربي هو وجود «غياب الحضور». أو «الحضور الغائب» إنه نص مقدس «كتاب النفس لأرسطو مثلاً. ويعود تقديمه في نظر م. المصباحي إلى أمرين: الأول إلى صاحب النص (سلطة المؤلف، علما بأن المؤلف يموت مباشرة بعد ولادة نصه المكتوب لأنه لا يبقى تحت تصرفه ويفيق بالضرورة عند ولادته ولا يستطيع الدفاع عنه فلا عجب بمؤلف ما وسلطة مؤلفه مهما بلغ من درجة فهو لا يخلو من ذاتية تكمن وراءها ذات تضع من عديتها وتضيف فيما تعجب به وتتأثر به). الأمر الثاني يعود إلى كونه (النص) يعبر عن الحقيقة التي لا حقيقة بعدها.

الأمر الأول يسمح بالقول أن دلالة النص لا توجد في داخله كنص. وإنما تعود إلى خارجه فهو وعاء غير ممتلئ بذاته. إذن النص واللغة وعاءان فارغان. «هكذا يكون النص ينص على معنى ليس له به سوى علاقة خارجية كعلاقة الوعاء القابل للامتلاء بما لا نهاية له من الأشياء المختلفة» (ص: ٢٨).

وما دام العقل هو الذي ينتج المعنى ويودعه في النص وذلك بواسطة التجريد للوصول إلى الكليات، فالنص بهذا المعنى حامل لمعان متعلية عنه، تستطيع أن تهاجر باستمرار بعيدا عن مادية النص وحاضره، من هنا فالنص ذو طابع متصل لأنه يطمح إلى المطابق مع الحقيقة الأصل، ذلك ما يسمح به الأمر الثاني.

وهذا ما يقصر أن عملية فحص النصوص عند قدمائنا كانت ذات طبيعة تفسيرية (ص: ٣٠) إنها ثاني الخلاصات الجوهرية في مقال م. المصباحي.

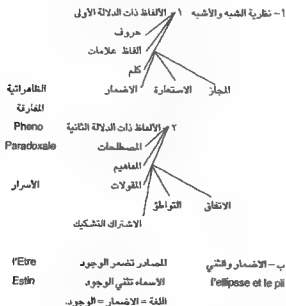
وأضح أن اللغة التي يعنيها م. المصباحي ويقصدها هي اللغة التفسيرية، أي الشارحة لنص ما. اللغة التي لا تقارب

تحاول أن تكون مطابقة مع هذا الأصل الآخر لا مع أصلها
الغائب. لهذا ظهر الشرح والتقسيم والتلخيص وغايت
الانطولوجيا.

الهوامش

- ١ - يتحرى جعل ترتيب الالفاظ مساويا لترتيب المعاني في النفس .
- ٢ - قصد نظرية المحاكاة الارسطية .
- ٣ - التشديد من عندنا الفارابي كتاب الحروف . ص ١٢٩ .
- ٤ - عمران اللامع، القف عام في يوم واحد، ص ٢١ ، بالفرنسية .
"la métaphore est une porte pour donner naissance a ce qui est"
- ٥ - الفارابي كتاب الحروف م . ص ١٢٧ . التشديد من عندنا
- ٦ - إنما قلنا أولا لأن انفراد المعاني المعقولة بعضها عن بعض ليس
يوجد خارج النفس إنما يوجد في النفس خاصة ص ٧٦ من كتاب
الحروف .
- ٧ - فلذا انتزعت عن تلك الموضوعات سائر المقولات في الذهن، بقيت
للموضوعات موجودة معقولة، وكانت المفردة عنها معقولة مجردة
بطبيعتها وحدها غير مقترنة بغيرها مرجع سابق ص ٧٨
- ٨ - محمد الصبأهي : دلالات وإشكالات ، منشورات عكاظ المغرب .
- ٩ - النص ، المتصل والتقسيم ، نفس المصدر ص ٢٧ - ٢١
- ١٠ - طه عبدالرحمن ، مداخله لغة ابن رشد الفلسفية من خلال
عرض لنظرية المقولات ص ١٧٢ من أعمال ندوة ابن رشد الرباط
ابريل ١٩٧٨ .
- ١١ - طه عبدالرحمن م . ص ١٧٢
- ١٢ - محمد عابد الجابري ، شريط قراءة جديدة للفلسفة ابن رشد
ص ١١٧ من أعمال ندوة ابن رشد ١٩٧٨ الرباط المغرب .

خطة بناء اللغة حسب الفارابي



الأشياء والموضوعات مباشرة وإنما تنقل فكرة لغة ما،
ترجم مضمون لغة ما، هذه اللغة تنطبق عليها كل الصفات
سائلة الذكر . فهي وعاء محايد حين تنفصل عن مهمة البحث
عن الشبه والأشبه المتعلقة بالوجود ومقارنته، وتحترف
الى محاكاة معان ليست معانيها، الى نقل وشرح وتفسير
معان لم تجتهد هي بذاتها في استخراجها من ذاتها ومن
الواقع.

فحين يحضر النص الغائب أو غيب في حضوره ، فإنه
يعرض الواقع والوجود والطبيعة، بل يبدو هو الموجود
الذي تجب قراءته ومحركاته وتحليله.. فتتحول اللغة بهذا
من لغة إبداع الى لغة اتباع.

لكن لو انطلقنا من اللغة من حيث هي لسان طبيعي لا
ينحصر في هياكل من المفردات وإنما هو نسق مترابط
العناصر بحيث لا يتغير واحد منها في وضعه أو وظيفته
دونما أثر في باقي العناصر^(١٠) ، فإن هذا التحديد للغة
يمكننا من أمرين اثنين لهما أهمية قصوى في التعامل مع لغة
أجدادنا. الأمر الأول هو الكف عن المفارقة بين اللسان
الطبيعية والثاني هو أن لكل لسان إمكانيات فكرية مناسبة
مع خصائصه النفسية في مختلف مستوياتها^(١١).

بهذا نغدو كل ترجمة أو نقل أو تفسير باللغة العربية
تعبيرا، أي تكييف المعاني النقلة مع احوال اللسان الناقل.
وه تعبير في المعنى الأصلي بحسب مرامي اللسان الجديد.

هكذا يمكن الجزم بأن كل قراءات الكندي والفارابي
وابن سينا وابن رشد لأرسطو تتضمن تغييرا ما في النص
الأصلي.. تتضمن تكييفها ما للنص المتصل يجب الكشف عن
انفصاله واستخراجه.

فلسفة الكندي والفارابي وابن رشد تبدو ثانوية مضمرة
في ذلك النص المتصل. يقول الجابري: "إن هناك فعلا فلسفة
رشيدية خاصة وأصلية داخل شروحه على أرسطو ، فلسفة
جديدة حقا بهذا الاسم، إسلامية جديدة حقا بهذا
الوصف"^(١٢).

وعلى اللغة الطبيعية تتأسس لغة التفسير هاته، لذا فهي
تمتص أصالتها من اللغة الطبيعية ، لكنها تبقى محدودة بأفق
التفسير والشرح من جهة ومحصورة داخل الاضمار وعدم
التصريح والانطواء والثني من جهة أخرى.

لقد إنجبت كل فلسفة ممكنة وراء نص متواصل ، ولم
تكن الفلسفة الإسلامية فلسفة تقرا تاريخها للخاص إن كان
لها تاريخ بل كانت تقرا فلسفة أخرى يقول م. الجابري،

أوكتافيو بات

الترجمة : الأدب والحروف (١)

ترجمة عبدالله الحارثي *

حينما نتعلم الكلام فإننا نتعلم أن نترجم ، فالطفل الذي يسأل أمه عن معنى كلمة ما فإنه في الواقع يطلب منها أن تترجم له المصطلح الذي لم يألفه الى كلمات بسيطة يعرفها. ومن هذا المنظور فإن الترجمة التي تتم داخل إطار اللغة الواحدة ليست مختلفة اختلافا جوهريا عن الترجمة التي تتم بين لغتين، ذلك ان توارخ جميع الشعوب تماثل تجربة ذلك الطفل. بل إنه حتى أكثر القائل عزلة عن العالم لابد وأن تتصل بأخوين من نسي البشر يتحدثون لغة أجنبية، طال الزمن أم قصر. إن أصوات لغة لا نعرفها قد تجعلنا نستجيب لها بالذهول أو الانزعاج أو السخط أو الحيرة السفرية، لكنها سرعان ما نستبدل هذه الانفعالات ببعض الريب حول لغتنا التي نتحدثها، ذلك اننا سندرك أن اللغة ليست مشتركا كونيا (يشارك فيه جميع البشر المترجم) ، بل أن هناك جمعا من اللغات ، تعتبر كل واحدة منها غريبة لا يفهمها الآخرون. وقد بددت الترجمة هذه المخاوف في الماضي، فعلى الرغم من أن اللغة ليست مشتركا كونيا إلا أن اللغات تشكل جزءا من مجتمع كوني. ويتجاوز بعض المعوقات يستطيع جميع بني البشر أن يتصلوا ويفهموا مع بعضهم البعض. ومرد ذلك هو أن بني البشر يقولون الأشياء ذاتها في كل اللغات. وقد ملئت كونيّة الروح الرد على الفوضى التي عمت برج بابل لغات عديدة وجوه واحد. لقد أمكن لبأسكال أن يقتنع بحقيقة المسيحية من خلال تعدد الأديان. وردت الترجمة على تعدد اللغات بمفهوم الإدراك الكرنلي. وبذا فلم تكن الترجمة برهانا على وجود الروابط الروحية فحسب، بل شكلت ضمانا عليها.

غير أن العصر الحديث قد دمر تلك الطمأنينة. فمن خلال إعاقة اكتشاف الإنسان للتنوع الذي لا يحده حد للأمرجة والاتصالات ، ومن خلال ملاحظة للمنظومة الواسعة من العادات والمجموعات ، أخذ الإنسان يستصعب رؤية نفسه في البشر الآخرين ، وحتى ذلك الوقت، اعتبر عابد الوثن منحرفا يتوجب قمعه عن طريق تغيير ديانته أو إبادته أو تعميده أو برفع السيف عليه. غير أن الوثني الذي عرض في معارض القرن الثامن عشر كان كائنا جديدا، فعلى الرغم من أنه قد يتحدث لغة مضيّفة بطلاقة إلا أنه مع ذلك جسد الغريب المكابر، ولم يتعرض لتغيير ديانته بل للجدل والتقد. فاصالة أكراته ، وبساطة ملبأسه، وحتى عنف انفعالاته جميع هذا أثبت سخطا وعينية ، بل وخزي التعميد وتغيير الديانة. وهنا اتخذ أسلوب جديد في التعامل ، حيث تم إبطال البحث الديني عن كونيّة روحية بفضول فكري صمم على اكتشاف الاختلافات المتساوية في كونيّتها وانتشارها. وهنا لم يعد الغريب يشكل الاستثناء بل القاعدة. وهذا التحول في الرؤية كان متناقضا وكاشفا وأن واحد. فقد مثل الإنسان الهيجي حين الإنسان المتحضر، ونفسه المتغيرة، ونصفه المفقود. وقد عكست الترجمة هذا التغيير. فلم تعد جهدا يسعى لإبراز تشابه بني البشر، بل كانت وسيلة للكشف عن شخصياتهم المنفردة. لقد استقلت الترجمة فيما مضى لأظهار تقوى التشابهات على الاختلافات إلا أنها منذ هذا الوقت تستعمل لإبراز تناقض الفوارق، سواء نبعث من غربة الهيجي أم من غربة جارنا.

وقد أبدى الدكتور جونسون ملاحظة في إحدى رحلاته تغير خير تعبير عن هذا الاتجاه الجديد، حيث قال إن

★ كاتب من سلطنة عُمان

وهي بذلك تشكل نصا فريدا متميزا.

ان مكتشفات الانثروبولوجيا والسانيات لا تنهم بالتصميم الترجمة ذاتها. بل هي مفهوم ساذج للترجمة وهو الترجمة "for-word" - كلمة بـ كلمة. وليس قصدي هنا ان اشرح الترجمة الحقيقية هي امر محال. بل ان كل ما ارد قوله هو انها ليست ترجمة. وانما امر آلي. سلسلة من للكلمات تساعدا على قراءة النص في لغته الاصلية. انما مفهوم ساذج. وحتى حين يكون الهدف الترجمة الترجمة هي دائما نشاط آلي. وحتى حين يكون الهدف الترجمة الاوحد هو نقل المعنى. كما هو حال النصوص العلمية. فإن الترجمة وبلا استثناء تقتض تحول الاصل. وهذا التحول ليس. ولا يمكن ان يكون الا تحولا ابداعيا. لأن كسل ترجمة. حسب رومان جاكوبسون. تولفت صيغتين من صيغ التعبير تختزل اليهما كل الاجرامات الابدائية وما: الكتابية والاستعارة. فالنص الاصيل لا يظهر على الاطلاق في اللغة الاصلية (حيث ان هذا امر محال). الا انه ايضا حاسر ابداء لان الترجمة. تعبر عنه دائما دون ان تبدي ذلك. والا انها تحوله الى كائن لغوي يعيد انتاج الاصل على الرغم من اختلافه عنه. وهو ما تقوم به الكتابية والاستعارة. وعلى وجه يختلف عمن حال الترجمة التفسيرية او المصياغة الجديدة للنص (paraphrase) فإن كلا من الاستعارة والكتابية شكلان دقيقان لا يتعارضان بأي شكل من الاشكال مع الصمة في الوصف. فالكتابية هي وصف غير مباشر. في حين ان الاستعارة معادلة لغوية.

في الغشام الاظم حول إمكانية الترجمة. قد تركز على الشعر. وهو وضع جدير بالاحاطة. حيث إن كثيرا من امهات القاصدين في اللغات الغريبة ما هي الا ترجمات. وكثيرا من هذه الترجمات قد كتبها شعراء عظام. وقد كتب النقاد واللساني جورج مونين Geroge Mounin منذ بضع سنين كتابا عن الترجمة. أشار فيه الى الاعتقاد العام. المقبول على مضض. بأنه من الممكن ترجمة المعنى الاشاري لنص ما. الا ان لغة ما يقترب من الاجماع باستحالة ترجمة المعنى الايحائي. فالشعر. ذلك الفن الملبوك من نسج الاصدا. والتخيلات. ومن التسلط بين الصوت والدلالة. ومن صرح من الايجاءات. وهو على ذلك غير قابل للترجمة. ويتوجب على ان اقر بانني أعبر هذه الفكرة فكرة تافهة ليس لانها تتعارض مع ليماني الشخصي بأن الشعر كوني الطبيعة فقص. بل ايضا لأن هذه الفكرة تقوم على تصور خاطيء. حول مصافية الترجمة. غير ان الجميع لا يشاطرون رؤيتي هذه. حيث يصر كثير من الشعراء للمعلمين على ان الشعر غير قابل للترجمة. وربما ينبع زاهيم من تعلقهم المتطرف بالشان اللغوي. او لطعم غدا صيدا في شرك الرؤية الذاتية. وهو شرك اخلاقي كما يبحر منه فيفيدو Quevedo قوله "مياه الهاوية. حيث اخذت في عشق نفسي. ويلدغ انامونو Unamuno في إحدى خليجاته الغنائية الوعيتة نمونجا عن هذا الضرب من الاقتنان اللغوي:

أميلا. ملقة. ساسريس

جاتيها. مريدا. قرطبة

سيلدا رودريجو. سيلفيدا

أوراق العشب هي دائما أوراق عشب سواء وجدت في هذه البلدة أم في البلدة الأخرى. ان الرجال والنساء هم معرضون. فلن كيف يختلف هؤلاء عن أولئك الذين خلفناهم ورائنا. ان كلمات الدكتور جونسون تعبر عن فكرتين. وكلماتها يتبأن ان بالطريق للزوج الذي كان على العصر الحديث ان يقطعه. حيث تشير الفكرة الأولى الى فصل الانسان عن الطبيعة. وهو فصل سوف يتم تحويله فيما بعد الى مواجهة ومراع. ذلك ان وظيفة الانسان لم تعد تقتصر على خلاصه بنفسه بل امتدت لتشمل ايضا التحكم بالطبيعة والسيطرة عليها. اما الفكرة الثانية فتشير الى فصل الانسان عن الانسان. فلم يعد الكون كونا. أي كل لا يتجزأ. وثمة فصل بين الطبيعة والحضارة. وهو فصل تضاعفه تجزيات أخرى للحضارة الى ثقافات منفصلة. تنوع من اللغات والمجتمعات. كل لغة هي نظرة للكون. وكل حضارة هي كيون مستقل في ذاته. فالشمس التي تمتدحها قصيدة بلغة الانك ليست هي الشمس المذكورة في ترتيلة مصرية. على الرغم من أن كلا من القصيدة والترتيلة تتحدثان عن النجم ذاته. وطول اكثر من قريتين. فنام الفلاسفة والمؤرخون — وحديثا جدا الانثروبولوجيون واللسانيين ايضا — بالكثير من الشاذ على الاختلافات التي لا يمكن تخطيها بين الافراد والمجتمعات والطبقات التاريخية. ان الانفصال بين الطبيعة والثقافة. هو ذلك الذي يفصل البشر البدائيين عن البشر الحضريين. وضمن كل حضارة تظهر اختلافات اكثر فائكر. فالغة التي تمكنا من أن نتواصل مع بعضها البعض تبسبنا في شبكة خفية من الأصوات والدلالات. بحيث يكون كل شعب رعين اللغة التي يتحدث بها. تلك اللغة التي ينالها التفهيم أكثر فأكثر على اسس الحقب التاريخية. والطبقات الاجتماعية والايال. وهذا هو حال العلاقات بين الافراد المنتمين الى نفس المجتمع حيث إن كل فرد يطوقه اهتمامه الذاتي بنفسه.

وامام كل هذا. فإن المرء يتوسع أن يربح للمتجمون الرائية البيضاء مستسلمين. غير ان هذا لم يحدث. بل على العكس. فقد ظهر توجه متناقض ومتكامل نحو مزيد من الترجمة. وهذا امر متناقض لأنه في حين ان الترجمة تتطلب على الاختلافات بين لغة وأخرى. إلا أنها ايضا تبرز هذه الاختلافات بصورة أكثر دقة وكلا. فقد اصبح بإمكاننا بفضل الترجمة ان نذكر بأن جبرائلا لا يتحدثون ولا يفكرون نملما نتحدث ونفكر. فمن جانب يبدو لنا الكون على انه مجموعة من الأمور المتشابهة. وعلى انه من جانب آخر ركام متتام من النصوص. لا يختلف كل نص منها الا قليلا عن النص الذي سبقه. فهي ترجمات لترجمات لترجمات ان كل نص هو نص فريد متميز. إلا انه في نفس الوقت ترجمة لنص آخر. ولا يمكن ان يكون أي نص أصيلا أصالة تامة لأن اللغة نفسها. في جوهرها الحقيقي. هي في الواقع ترجمة — أولا من العالم غير اللغوي. ثم لأن كل إشارة وكل عبارة هي ترجمة لإشارة أخرى أو عبارة أخرى. إلا ان عكس هذا الاستنتاج هو ايضا صحيح تماما. فكل النصوص أصيلا لأن لكل ترجمة سمتها المميزة. وال درجة معينة فإن كل ترجمة ابداع.

ان المبدلج^(٢) الصعب
يعيش في حرف الكلام الجبلي المعالم
وفي المرأة الجبلية تكسب أسبانيا
المعرفة بأسبانيا وبقعة المبدلج
هيئة أسباني، أسلوب حياة،
اختراع شعب في كلمات...

لقد غدت اللغة هنا منظرا طبيعيا، وبعوده يكون ذلك المنظر
اختراعاً، استعارة لشعب أو لفرد - طوبوغرافية لغوية تقوم
بالتواصل التام وبالترجمة التامة.. عبارات من سلاسل جبلية،
والجبال هي الحروف، انها ليقولنا لحضارة.. ولكن ليس التفاعل
بين الأصدا والكلمات ليس سمة مسيطرة فحسب. بل انه تهديد
ليس منه مقر. حيث تأتي لحظة تكون فيها محاصرين بالكلمات من
كل الجوانب وتضغ بالرعب من الارتباك المزعج النائي عن العيش
بين الاسماء وليس بين الأشياء، ذلك الارتباك الذي ينشأ حتى من
الاسم الذي يسمى به الإنسان:

وسط أعواد الخيزران، ووقت الأصيل
ما أعجب أن أدعى فلديكو!

والن تجربة هنا هي تجربة كونية أيضاً. فقد كان بإمكان غارسييا
لوركا أن يشعر بنفس الصعوبة لو كان قد سمي بوق، أو جين أو
شوانغ تسو. ان فقداننا اسمائنا يفقدنا على الأرجح ظناً، أما ان نكون
اسماءنا فقط فيعني ان نخضع أنفسنا الى ظلم فحسب. ان فقدان
التلازم بين الأشياء واسماها هو أمر لا يطلق على نحو مضاعف، فإما
أن يتلاشى المعنى أو أن تغيب الأشياء. أن عالمنا من المعاني المجردة هو
عالم قاس قسوة عالم من الأشياء التي تفقد معانيها.. تفقد أسماءها
.. ان اللغة وحدها هي التي تجعل العالم صالحاً للسكنى. ان لحظة
البعث والتعجب من أن يسمى للرب بفردريكو أو سوجي يتميها على
الفور اختراع اسم آخر، اسم يكون ترجمة الاسم الأول على نحو ما:
الاستعارة أو الكناية التي نقوله، دون أن نقوله.

وقد ظهر في السنوات الأخيرة، ربما بسبب سلطة اللسانيات
توجه لسحب البساط من تحت دعوى الطبيعة الأدبية للترجمة التي لا
يجادل فيها مجادل. فلا يوجد - ولا يمكن أن يوجد - علم للترجمة،
هذا على الرغم من أن الترجمة يمكن ويجب أن تدرس من منظور
علمي. ومثلما أن الأدب هو وظيفة لغوية متخصصة، كذلك فإن
الترجمة وظيفة أدبية متخصصة. ويمكننا أن نتساءل: وماذا عن
الآلات التي تقوم بالترجمة؟ ان كانت هذه الآلات تترجم حقيقة فإنها
هي أيضاً مستقوم بعملية أدبية. ومستقوم بانتاج ما ينتجه المترجمون
الآن وهو الأدب. ان الترجمة هي تمرين، الأمر الحاسم فيه، اذا
توافرت المهارة اللغوية المطلوبة، هو مبادرة المترجم، سواء اكان
للمترجم آلة برمجتها الإنسان، أو كانتا حيا تحيط به اللغويات، وما
أصدق آرثر والي Arthur Waley في قوله .

كتب عالم فرنسي مؤخراً عن المترجمين "أنهم يجب أن يكونوا

أويدا، أريفالو، فورميستا
زوماراجا، سالامانكا
نورنجانو، زاراجوزا
لريد، زامارامالا
انتم الأساء التي تنتصب شاهقة
حرة، براق، عظيمة المجد،
انتم اللب الذي لا يمكن أن يترجم
في لساننا الأسباني.

إن اللب الذي لا يمكن أن يترجم، في لساننا الأسباني، ليس إلا
استعارة مفردة (اللب واللسان)^(٣) إلا انها قابلة تماماً للترجمة لأن
الصورة كونية، فكثير من الشعراء قد استغلوا تقنية أو نامونو
الاسلوبية في لغات أخرى، حيث تختلف قوائم الكلمات، إلا أن السياق
والعاطفة والدلالة هي أمور متشابهة. ومن الأمور الجديرة
بالملاحظة أن أساس اسبانيا غير القابل للترجمة يجب أن يحتوي على
أثر من الاسماء الرومانية والعربية والكلمانية والباسكية.
وجدير بالملاحظة على نحو مواز انه كان يتوجب على أو نامونو أن
يترجم اسم المدينة الكاتالونية، بلديا الى اللغة القشتالية، بلديا.
ولعل أكثر الأشياء إشارة للدهشة هو أنه اقتبس الأبيات التالية
لفكتور هوجو كمقدمة لقصيدته. ومن الواضح أنه لم يكن مدركاً
بأنه بذلك يناقض تشديده على أن الاسماء غير قابلة للترجمة

Et tout tremble, l'un Colime,
Sançander, Almodovar,
silôt qu'on entend 'e timbre,
des cymbals de Bivraz

وترتفع الأشياء جميعاً، أيرون، كويمبرا
سانتاندري، المودوفار
سمعنا ذات مرة جرس
صنوج ييفار.

mantra

في كل من الأسبانية والفرنسية توجد، الدلالات والمعاطف
نفسها. وإذا تحدثنا على نحو دقيق فلأن أسماء المدن والأشخاص لا
يمكن أن تترجم، فما كان أمام هوجو سوى أن يسردها باللغة
الاسبانية دون أن يحاول أن يفرنسها، وهذا السرد مؤثر لأن
الكلمات إذ ما فصلت عن المعنى المحدد وحولت الى صنوج لغوية، أي
أناشيد حقيقية، فإن أصداهاها تتردد في النص الفرنسي، على نحو
أكثر غرابة مما هي عليه في اللغة الأسبانية.. ان الترجمة أمر عويص
وهي ليست أقل صعوبة من كتابة ما يسمى بالتخصص الأصلي -
لكنها مع ذلك ليست أمراً مستحيلاً. وتدل قصائد هوجو وأنامونو
على أنه يمكن الاحتفاظ بالدلالات الإيحائية إذا نجح المترجم -
الشاعر في انتاج الحالة اللغوية. والسياق الشعري، اللذين ترتبط
بهما القصائد. وقد أعطانا الاسب ستيفنس Wallace Stevens ضرباً
من الصورة النموذجية لتلك الحالة في فقرة رائعة

مختفين خلف النص، وإن فهم النص فهمًا كاملاً فسيحدث بنفسه عن نفسه. وفي ما عدا حالات نادرة لعبارات سهلة مثل «القطعة تطارد الفأر» فإن من النادر أن توجد جمل لها مرادفات كلمة بـ... كلمة في اللغة الأخرى. وللب المسألة يتعلق بالاختيار بين التقديرات المختلفة. لقد وجدت دائماً أنني التي أقوم بالكلام وليس النص. ومن الصعب أن يضيف المرء على ما قاله أرثر والي.

نظريا، الشعراء فقط هم الذين يمكنهم أن يترجموا الشعر. إلا أن الواقع يظهر أنه من النادر أن تجد من الشعراء مترجما جيدا. فالمرجم الجيد يتجه في الاتجاه العاكس: فالإتجاه الذي يرمي للوصول إليه هو قصيدة مشابهة وليست مماثلة للقصيدة الأصلية. إنه يتبع من القصيدة بهدف أن يتبعها على نحو يجعل أكثر قربا منها. إن المرجم الجيد للشعر هو المرجم الذي هو شاعر أيضا، مثل أرثر والي - أو أنه الشاعر الذي هو أيضا مترجم جيد، مثل نرفال Nerval حينما قدم أولى ترجمات مسرحية فلوست. وقد كتب نرفال أيضا بعض المعارضات الأصلية التي يحاكي فيها جوتة وجان بول وشعراء المان آخرين. إن قصيدة المعارضة هي الاخت التوام للترجمة: فهما متشابهتان. لكننا يجب ألا نخلط الواحدة منهما بالأخرى، انهما مثل الشقيقتين جوسيت وجوليت في روايات سيد Sade.. إن السبب الذي لأجله لا يستطيع كثير من الشعراء ترجمة الشعر هو سبب نفسياتي على نحو صرف، هذا على الرغم من أن الضرور يلعب دورا في ذلك، لكنه دور وظيفي: إن الترجمة الشعرية، كما نسمي أن أوضح ذلك، هي إجراء أشبه بالخلق الشعري. غير أنها تنمو في الاتجاه العاكس.

إن كل كلمة تحمل عددا محددا من الدلالات الخفية. فحينما تربط الكلمة بكلمات أخرى لإنتاج عبارة، يتم تفعيل إحدى هذه الدلالات، وتصبح الدلالة المسيطرة. ومن المعتاد وجود معنى واحد في النثر بينما يتميز الشعر. كما لوحظ في العادة، باحتفاظه بتعدد الدلالات، ولعل هذه هي السمة التي تميز الشعر عن غيره، إن ما نراه هنا هو في الواقع سمة عامة للغة يقوم الشعر بإبرازها. لكنها موجودة بدرجة أقل في الكلام العادي وحتى في النثر. (وهذا الوضع يؤكد أن الشعر في أدق معاني الكلمة ليس له وجود حقيقي بل أنه مفهوم يتكسب العقل). وقد خصص النقاد الكثير من اهتمامهم لهذه الخصوصية المزعجة للشعر، غير أنهم فعلوا الخصوصية التي توازيها روعة والتي تتسم مع هذا النوع من حركة الدلالات وغموضها ألا وهي ثبات الاشارات. إن الشعر يقوم بتحويل جوهره للغة ويقوم بذلك في اتجاه مصاد الاتجاه النثر. فتقوم حركة الحروف في إحدى الحالات بتحديد دلالة واحدة فقط، وفي الحالة الأخرى، يقوم تعدد المعاني بتحديد الحروف، إن اللغة بالطبع هي نظام من الاشارات المتحركة التي يمكن وضع أحدها في موقع الأخر إلى حد ما، حيث يمكن إحلال كلمة معينة بكلمة أخرى، ويمكن التعبير عن كل جملة (وترجمتها) بأخرى. وإذا أعدنا صياغة كلمات ليريس Peires يمكننا أن نقول إن معنى كلمة ما هو كلمة

أخرى. فحينما نتسلسل «ما معنى هذه الجملة؟» فإن الإجابة هي جملة أخرى، ولكن ما إن نتحرك نحو حدى الشعر حتى نجد أن الكلمات قد فقدت حركتها وقابليتها للتبادل، فدلالات قصيدة ما دلالات عديدة ومتغيرة، بينما كلماتها فريدة ولا يمكن وضع غيرها موضعها. وتغيير كلمات القصيدة يعني تدمير القصيدة فالشعر يعبر عنه في اللغة غير أنه يتجاوز اللغة.

والشاعر، بوجد غمزه حركة للغة. وفي انهماك لغوي مستديم، ينتقي بضم كلمات - أو أن شئت قل إن هذه الكلمات تنتقي. وهو أيضا يربط الكلمات ببعضها ويبنى قصيدته: ذلك الكائن اللغوي المصنوع من حروف غير قابلة للتغير أو الحركة. إن نقطة البداية لدى المرجم ليست اللغة المتحركة التي تشكل المادة الخام لدى الشاعر، بل اللغة الثابتة في القصيدة: لغة جامدة، لكنها متحركة. وخطة المترجم هي عكس خطة الشاعر، فالمترجم لا يقوم بتسكيل نص غير قابل للتغير من حروف قابلة للحركة. بل إنه يفكك عناصر النص، ويحدر الاشارات، ثم يعيدها إلى اللغة. ولا يختلف نشاط المترجم، في مرحلته الأولى، عما يفعله القارئ، أو الناقد، فكل قراءة هي ترجمة، وكل نقد يعتبر، أو يبدأ على أساس أنه تفسير. غير أن القراء هم ترجمة داخل نفس اللغة، والنقد هو نسخة حرة من القصيدة، وهو، إذا أردنا أن نكون أكثر دقة، تحويل ونقل. فالقصيدة لدى الناقد هي قطعة الجأية للوصول إلى نص آخر، هو نص الناقد، في حين أن المترجم أن يعمل في لغة أخرى ويحرف مختلفة عن تشكيل قصيدة شبيهة بالأصل. أما المرحلة الثانية من نشاط المترجم فطابق ما لدى الشاعر، مع فرق جوهري هو أن الشاعر، في كتابته للقصيدة، لا يعرف إلى أين تؤدي به قصيدته، أما المترجم فيعرف أن جهده وقد اكتمل سوف ينتج القصيدة التي أمامه. وهكذا فإن مرحلتى الترجمة يشكلان توازيا معكوس الاتجاه للإبداع الشعري. والمحصلة هي إعادة إنتاج القصيدة الأصلية قصيدة أخرى، هي كما اشرت سابقا تحويل من القصيدة الأصلية أكثر من كونها نسخة منها. إن النموذج الذي على الترجمة الشعرية أن تسعى إليه يتكون، كما عرفه فاليري Valéry على نحو رائع بديع، يتكون من إنتاج تأثيرات شبيهة بوسائل مختلفة.

إن الترجمة توائم الإبداع. فالترجمة لا تتفصل من جانب عن الإبداع كما أثبتت أعمال بولدري وباوندأما من الجانب الآخر فثمة تقاع دائم بين الاثنين وهو إثراء متبادل مستديم، إن أعظم الفترات إبداعا في الشعر الغربي، من أصوله في بروفنس إلى يومنا هذا، قد سبقتها أو لازمتها امتزاجات بين تقاليد شعرية مختلفة. وقد اتخذت هذه الامتزاجات شكل التقليد في بعض الأحيان، وشكل الترجمة أحيانا أخرى. وبهذا المفهوم فإنه يمكن النظر إلى تاريخ الشعر الأوروبي باعتباره تاريخا للثقافة بين التقاليد المختلفة التي تشكل ما يعرف بالأدب الغربي، هذا فضلا عن أثر التقليد العربي في الشعر البروفنسي أو وجود الهايكو والتقليد الصيني في الشعر المعاصر. والنقاد يدعون «التأثيرات» وهو ليس مصطلحا دقيقا. إن من

المعقول ان يعتبر الأدب الأوروبي كلا متكاملًا إبطالًا ليست الثقاليدي القومية - الانجليزية والفرنسية والبرتغالية والالمانية - بل الاساليب والاتجاهات . وما كانت الاساليب والاتجاهات قومية في يوم من الايام ، ليس حتى ما يسمى بالقومية الفنية . فالاساليب قد كانت دائما امرا يعبر للثقافت ويخطاها . فدون Donne هو اقرب الى كيفيدو Quevedo منه الى وردزورث Wordsworth . وليس ثمة شبه مثير بين جونغورا Góngora ومارينو Marino في حين انه بغض النظر عن اللغة المشتركة فلا شيء يوحد بين جونغورا وGóngora وجوان روز Juan Ruiz قسيس هيتا ، الذي بدوره يذكر بشاوسر Chaucer . ان الاساليب تمتزج ويتنقل من لغة الى أخرى ، اما الاعمال الادبية التي تربط بجذورها في تربتها اللغوية فهي فريدة . فريدة لكنها ليست منزلة - فكل منها يولد ويعيش في علاقتها بالاعمال الأخرى المكتوبة في اللغات الأخرى . وهكذا فإن تعدد اللغات وفردة الاعمال الادبية لا تنتج تعددا ولا اضطرابا كاملين . بل العكس فهي تخلق علاقا من العلاقات البينية المتشكلة من المتناقضات والانسجامات ، والاتحادات والتحويلات .

وخلال العصور كتب الشعراء الأوروبيون - وشعراء الامريكيتين حاليا - القصيدة نفسها بلغات مختلفة . وتتميز كل نسخة بالاصالة والتميز . أجل ان التزامن بينهما ليس تزامنا كاملا . لكنها اذا رجعنا خطوة للوراء يمكننا ان نذكر باننا نستمتع الى حظة موسيقية ، وان الموسيقيين الذين يستخدمون أدوات مختلفة ، ولا يتبعون لا القاذ ولا دفتر الموسيقى ، يشتركون في عملية تشكيل سيففونية لا يكن فيها الارتجال منفصلا عن الترجمة ولا يتميز فيها الابداع عن التقليد . وفي بعض الاوقات قد يستعمل أحد الموسيقيين لحنا ملهما . وسرعا ما يتناول الآخرون ، كل يدخل بصماته الذاتية التي تجعل من الفكرة الأصلية أمرا يتعذر تمييزه . وفي نهاية القرن الماضي أنهل الشعر الفرنسي أوروبا وفوضها باللحن الذي ابتناه بودلير وختمه مالا رميه Mallarmé . وكان الحدائيون الامريكان - الاسبان من أوائل من طوروا انشا لهذه الموسيقى الجديدة ، ويتقليده جعلوا منه ملكا أنفسهم وقاموا بتغييره ثم أرسلوه الى اسبانيا حيث تمت اعادة انتاجه مرة أخرى . وبعد فترة قصيرة قام شعراء اللغة الانجليزية بفعل شبيه ولكن بوسائل مختلفة وبفنايات ودرجات عزف مختلفة . وهي نسخة أكثر واقعية وتقديرية مركز فيها لافورج Verlainه وليس فرالاين Verlainه . ويساعد وضع لافورج الخاص في فهم شخصية الحدثة الانجلو - امريكية وهي حركة جمعت بين الرمزية ومحاربة الرمزية في آن واحد . ومضى ياوند والويت في خطى لافورج ، فأخذ نقد للرمزية الى الرمزي ذاتها تهكما وسخرية مما سماه ياوند بـ «السيفسسات الرمزية المثيرة للضحك» . وقد شكلت هذه الرؤية النقدية إطارا لكتابتها وبعد ذلك موقت قصير انتجا شعرا لم يكن حدائيا لكنه كان حدائيا وبهذا فإنهما بدأ بمعيرة والاس ستفنس ووليم كارلوس وليمز وآخرون ، نغمة جديدة نغمة الشعر الانجلو - امريكي المعاصر .

ان إرث لافورج في الشعر الانجليزي والاسباني هو مثال رئيسي على الاعتماد المتبادل بين الابداع والمحاكاة بين الترجمة والعمل الأصلي . ان تأثير الشاعر الفرنسي في الويت وياوند أمر يعرف الجميع ، لكن غير المعروف في العادة هو تأثيره في الشعراء الامريكان - الاسبان ففي عام ١٩٠٥ نشر الشاعر الأرجنتيني ليوبولدو لوجونس Leopoldo Lugones ، الذي لم تزل أعماله الاهتمام الذي تستحقه من قبل النقاد نشر ديوانا اسمه Los crepusculos del jardin شعر فيه بعض السمات للانلاورجية للمرة الأولى في اللغة الاسبانية ، السخرية ، واصطدام اللهجي مع اللغة الأدبية ، والصور العنيفة التي ربطت بين الثقافة في المدن بالطبيعة التي صورت على انها امرأة قبيحة . ويبدو ان بعض قصائده ككتبت في إحدى هذه dimanches bannis de l'inim الأخاد لدى البر جوزاين الامريكان - الاسبان . وفي عام ١٩٠٩ نشر لوجونس ديوانه Lunario sentimental وعلى الرغم من أن قصائد الديوان حاكت لافورج فإن هذا الديوان يعتبر واحدا من أكثر الديوانين أصالة في عصره . ويمكن حتى اليوم قراءته بالتقدير والبهجة . ويمارس ديوان Lunario sentimental تأثيرا عظيما على الشعراء الامريكان - الاسبان ، لكنه بصورة دقيقة كان مفيدا وملهما للشاعر المكسيكي لوبيز فيلاردي وفي عام ١٩١٩ نشر لوبيز فيلاردي ديوانه «زوزوبرا» Zozobra . وهو ديوان رئيسي في حركة «ما بعد الحدثة» الامريكانية - الاسبانية وهي حركتنا الرمزية المضادة للرمزية ، وقيل عامين (١٩١٧) كان الويت قد نشر ديوانه «ديروفروك وملاحظات أخرى» Prufrock and Other Observations . وفي بوسطن ظهر لافورج بدونستانتين من هارفرد ، في حين فر لافورج كاثوليكي من معهد كاثوليكي . الحسية ، الفكر ، الدعابة ، ما سماه لوبيز فيلاردي بـ «الحزن الرجعي العميق» . ومات الشاعر المكسيكي بعد ١٩٢١ بوقت قصير في عمر ثلاثة وثلاثين عاما . وانتهى عمله من حيث ابتداء اليت . بوسطن وزاكنتاكي - ان ربط هذين الاسمين يجلب بسمة ، ولكنه إحدى تلك الروابط غير المتناسقة التي استمتع بها لافورج متعة عظمى . شاعران يكتبان بلغتين مختلفتين ، بل حتى ان أحدهما لا يشك بوجود الآخر ، انتجا في وقت متزامن تقريرا نسخا مختلفة ، لكنها أصيلة أصالة متساوية ، من الشعر الذي كتبه منذ سنين سبقت شعرا ثالثا في لغة أخرى .

- ١ - ترجم هذه اللقاة الى اللغة الانجليزية Irene del Corral أين بل كورال ونشرت بالانجليزية في كتاب Theories of Translation نظريات الترجمة ، الذي حرره Rainer Schulte رينر شولت و John Biguenet جون بيجونيت ، ومصدر من دار نشر جامعة شيكاغو عام ١٩٩٢ .
- ٢ - Hidalgo هيدالغو إسباني من طبقة النبلاء الدنيا (البطيكي اللورد)



العلاقة بين الإعلام والتاريخ

عبيد الشققي *

مدخل

يرى الفلاسفة أن الفلسفة أم العلوم، بينما يرى الاعلاميون أن الاعلام، شريك كل العلوم. فالاعلام بوسائله المختلفة شريك للسياسة والفن والأدب والاقتصاد والطب وغير ذلك. وهو إما أنه يوظف هذه العلوم في قالب اعلامي أو أنه يوثقها ويسجل تطوراتها بوسائله المختلفة. ولذلك أصبح الفصل بين الاعلام والعلوم الأخرى أمراً غير ممكن خاصة علاقة الاعلام بالتاريخ. ذلك أن التاريخ يشمل مساحة أكبر من حياة البشرية. فلكل أمة أو قرية أو فرد تاريخ خاص. والاعلام يعيش وسط هذه التفريعات عامها وخاصها. وفي هذا المقال سنركز على العلاقة القائمة بين الاعلام والتاريخ هل هي علاقة ثنائية التأثير والتأثر أم أنها أحادية التأثير؟ وما هي حدود ومهام كل من المؤرخ والصحفي؟

مقدمة

لا ينكر أحد أن العالم اليوم أصبح قرية صغيرة بفضل تطور وسائل الاتصال والاعلام. فبعد أن كانت الرسائل تنقل عن طريق الفم فيما يسمى بالاتصال الشفهي وتنقل الرسائل المكتوبة عن طريق الدواب والحمائم والزاجل، وبعد ذلك السفن والسيارات والقطارات، تنقل الرسائل الاعلامية اليوم بواسطة الموجات الكهرومغناطيسية التي تسافر عبر الاثير.

لقد قرب لنا الراديو «الترانزستور» حوادث أمريكا وأفغانستان بواسطة النقل الصوتي لتلك الحوادث. ونقل لنا التلفزيون صورة مصغرة عن المارك الحربية، واليوم تنقل لنا الأقمار الصناعية عبر القنوات الفضائية الحوادث وقت وقوعها مباشرة بغض النظر عن مكان وقوعها.

إن وسائل الاعلام (المطبوعة والالكترونية) على اختلافها تقوم بأداء مجموعة من الوظائف في المجتمع والعالم بصورة أعم. فإلى جانب التسلية والترفيه والتثقيف نجد الاعلام يضطلع بمهمة الإخبار وتسجيل الحوادث. فالكثيرون منا تابعوا تطورات حرب الخليج الأخيرة عبر المذياع وشاشات التلفزيون. وباعتراف الكثيرين، فإن تأثير وسائل الاعلام على الفرد والمجتمع أصبح أمراً مسلماً به، وحتى أن منهم من بالغ في خطر تأثير وسائل الاعلام من مجرد نشرها فقط لأخبار الحوادث والشخصيات. فهي هي فولتير يصف الصحافة بأنها

* مدرس مساعد قسم الصحافة
والاعلام جامعة السلطان قابوس

«آلة يستحيل كسرها وستعمل على هدم العالم القديم حتى يتسنى لها أن تنشيء عالماً جديداً». ويعبر أحد رؤساء دول أمريكا اللاتينية السابقين عن قوة تأثير الصحافة بقوله: «لا أخاف أبواب جهنم إذا ما فتحت بوجهي ولكنني ارتعش من صرير قلم الحور».

ولعل هذا الذوع من التخوف من وسائل الاعلام هو الذي قاد البعض الى التشكك في طبيعة العلاقة بين الاعلام والتاريخ. حيث يعتقد البعض أن الاعلام وسيلة جيدة لتشويه التاريخ وقلب الحقائق وإنه من الصعب أن يكون مصدراً للتاريخ. ويوضح الحوار التالي الذي دار بين الزعيم المصري الراحل سعد زغلول وبين الأديب والمؤرخ طه حسين حينما التقيا في باريس عام ١٩١٨ هذا التشكك في العلاقة بين الاعلام والتاريخ (محمد سيد، ١٩٨٥: ص ١٣):

سعد زغلول : ماذا تدرس في باريس؟

طه حسين : أدرس التاريخ

سعد زغلول : أو مؤمن أنت بصدق التاريخ؟

طه حسين : نعم ، إذا أحسن البحث عنه والاستقصاء فيه وتخليصه من الشائيات.

سعد زغلول : أما أنا فيفكر أن أرى هذا التضييل وهذه الأكاذيب التي تنشرها الصحف في أقطار الأرض ويقبلها الناس من غير تثب ولا تحقيق لأقطع بعد ذلك بأن لا سبيل في استخلاص التاريخ من هذه الشائيات.

من هذا المدخل، نجد أن هناك من يرى بسلبية العلاقة بين الاعلام والتاريخ. وفي هذا المقال سنحاول الإجابة على عدد من الأسئلة التي تدور حول هذا الموضوع. هذه الأسئلة هي:

١ - ما مهمة المؤرخ وما مهمة الصحفي؟

٢ - لماذا تشوه بعض الحقائق في وسائل الاعلام؟

٣ - هل يمكن أن يكون التاريخ مادة إعلامية؟

٤ - هل يمكن أن يكون الاعلام مصدراً للتاريخ؟

من هذا المنطلق نجد أن طرح هذا الموضوع لا يمكن أن يتم دون معرفة المفردات المتعلقة به. ولعل فهمنا لمعنى التاريخ والاعلام يؤهلنا بعد ذلك لمعرفة العلاقة بينهما أو بين المؤرخ والصحفي.

ما هو التاريخ ؟

يعرف بعض الكتاب التاريخ بأنه «كيف يعيش الناس، وكيف يؤثرون على عالمهم، وما هو الشيء الذي أتوا به وأبدعوه، وما هو مقدار ما تعلمه من كل ذلك». بينما يعرفه آخرون بأنه «الحوار بين الماضي والحاضر». ويعرفه طرف

ثالث بأنه «حكاية الحوادث الماضية المتعلقة بحياة الانسان على الأرض» (عبد، ١٩٨٩: ص ٥).

هذه التعريفات على اختلافها تجمع على أن المقصود بالتاريخ هو التاريخ البشري، ذلك أن الانسان هو الذي يصنع الحضارة ويؤثر في البيئة وبذلك فهو وحده من يوجد التاريخ. من الجانب الآخر نجد أن التاريخ البشري يشتمل على العديد من المعامرات البشرية. فهناك الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والفنية والسياسية، إلا أن علماء التاريخ يركزون دائماً على الجانب السياسي من التاريخ البشري. ويرجع هذا التركيز الى أن السياسة هي الباحث الرئيسي لصناعة التاريخ. فعصر التنوير والثورة الصناعية في أوروبا كان مردهما لتطورات سياسية. وبهذا فإن تعاقب الحكام يتبعه الى حد كبير تغيير في العديد من الجوانب الاقتصادية والاجتماعية وغيرها في المجتمع، ومن هنا كان التركيز على التاريخ السياسي.

مهمة المؤرخ الصحفي

إذا كنا سلماً بأن المقصود بالتاريخ هو التاريخ البشري، فإن عمل المؤرخ ما هو إلا تسجيل للحوادث البشرية الماضية. هذا التسجيل يتم بالتقصي والبحث في المصادر المختلفة المرتبطة بالحوادث التي يحدث فيها المؤرخ والتي قد تكون نقوشاً وتماثيل، أو مخلفات مادية كآنية وأسلحة، أو وثائق مكتوبة.

وبتوضيحنا لمهمة المؤرخ فلنأخذ أن مهمة الصحفي لا تختلف عنها كثيراً. فالصحفي - وهو كل من يشارك بفقه واختصاصه في قسم من أقسام الصناعة الصحفية - يقوم بتسجيل الحوادث التي يفرزها النشاط الانساني مع الاجتهاد بالتحقق من صدق الحوادث والتزامه الموضوعية في ذلك. ولكن الفرق بين الصحفي والمؤرخ في تسجيلها للحوادث البشرية يكمن في الفترة الزمنية التي يعني بها كل منهما. فالمؤرخ يعني في الغالب بالحوادث الماضية بالتدقيق عنها ودراسها الى عللها وأسبابها الاقتصادية أو السياسية أو الاجتماعية أو البيئية. بينما يعني الصحفي في الغالب بتسجيل الحوادث اليومية أو الاسبوعية أو الشهرية حسب دورية الوسيلة التي يعمل بها. من هنا يتضح أن دائرة عمل المؤرخ تقع ضمن الحوادث البشرية الماضية، ويكون الاعتماد على المصادر التي سجلت الحوادث في الماضي. أما دائرة عمل الصحفي فتكون في الحوادث الحالية أو تلك التي وقعت في الماضي القريب.

ونظراً لطبيعة عمل الصحفي فإن الوقت يعمل في غير

للحوادث صناعة لا تبني على أسس علمية ثابتة. والموضوعية أو عدم إقحام الذات عند تسجيل الحوادث وتقديرها مطلب صعب لأن الإنسان لا يمكن أن يتخلص من جملة الأفكار والمعتقدات التي يؤمن بها. ويذكر الصحفي الأمريكي الكبير الذي غطى الحرب العالمية الثانية Edward R. Murrow إن حيادية الصحفي أمر صعب، حيث يقول (Roscho, 1975, p. 48):

«أعتقد أنه ليس من الممكن - بحكم الطبيعة الإنسانية لأي صحفي أن يكون حيادياً بصورة كاملة، لأننا كنا نتأثر إلى حد ما بمستوانا التعليمي وسفرنا وقراءتنا ومجمل خبراتنا.

وما يصدق على الصحفي يصدق أيضاً على المؤرخ لأن كليهما بشر وكليهما يهتم بتسهيل الحوادث البشرية. من ذلك نخلص إلى القول بأن تقديرنا للحوادث أو تسجيلنا لها قد لا يخلو من ذاتياتنا وخبرائنا التي نقدمها من وعي أو لا وعي في التسجيل والتقدير. حينئذ تأتي ملاحظتنا للحدث الواحد متباينة، ولا أدل على ذلك من المثال التالي:

يذكر أستاذ التاريخ هورنشو حدثاً وقع في مجلس العموم البريطاني حينما كان سفير روسيا جالساً يستمع إلى إحدى الجلسات، وقد غلقت على هذا الحدث ثلاث صحف لندنية على النحو التالي. ذكرت الأولى أن السفير الروسي كان يتابع الجلسة بكل انصات ويقع من وقت لآخر على بعض نقاط الحديث إلى سكرتيره الذي يلمس بجواره. بينما ذكرت الثانية أنه لا يجيد الإنجليزية وكان من وقت لآخر يسأل سكرتيره عن بعض معاني الكلمات الصعبة. وذكرت الثالثة أنه لا يعرف الإنجليزية وكان يشغل وقت الجلسة بالحديث إلى سكرتيره من وقت لآخر. هذا المثال يوضح أنه على الرغم من أن الصحفي في الصحف الثلاث شاهدوا نفس الحدث إلا أن تسجيلهم له جاء مختلفاً باختلاف الصحف والصحفيين أنفسهم (عبد، ١٩٩٩: ص ١٠).

الموالة والحرية والتاريخ

إن الموالة أو المحسوبية تمثل حلقة خطيرة في تاريخ الحوادث ذلك أنها لا تسجل إلا التاريخ المشرق للحدث أو الشخصية المحبوبة أو التاريخ المظلم للشخصية غير المرغوبة. فليس من المتوقع من مؤرخ لسيرة حاكم أو أمير أن يذكر مطالب هذا الأمير ما دام موالياً له، ومن غير المتوقع أيضاً أن يذكر المؤرخ الذي اعتمه الوطنية، الحقيقة التي التي ربما تكون بلده قد مرت بها. فعلى سبيل المثال، يكتب المؤرخون للفرنسيين الموالون ملك فرنسا لويس السادس

صالحاً إذا هذا أراد التثبت من صحة الحوادث التي يسجلها في وسيلته الإعلامية. ويعود السبب في ذلك إلى أن الوسيلة التي يعمل بها الصحفي تكون غالباً ملزمة بالصور أو بث خبر ما في وقت محدد. هذا التوقيت قد لا يمكن الصحفي من البحث في تفاصيل الموضوع والتحقق من صدق الوقائع. كما أن الوقت نفسه قد لا يمكن الصحفي أيضاً من استقراء الحوادث المستقبلية وتقديم نظرة شاملة حول الموضوع الذي يتناوله. ويعود السبب في ذلك إلى أن الحوادث التي يسجلها الصحفي لم تطل صفحاتها بعد ولا تزال تشهد مستجدات بحكم حدوثها.

وعلى الجانب الآخر لا يمثل عامل الوقت مشكلة بالنسبة للمؤرخ بحكم أن دائرة بحثه تكون في الماضي. والمؤرخ ملزم بالأمانة والموضوعية في تسجيله للحوادث أكثر من الصحفي، لأن ما يدونه المؤرخ ويخرجه للآخرين يدونه ويخرجه في سعة من الوقت ووفرة في المصادر وأي تزوير أو تشويه في الحقائق يعود إلى أمواته أو أخطائه. فالمؤرخ للحرب العالمية الثانية مثلاً لا يتقصه الوقت ولا المصادر في استقصاء هذه الحرب وردها إلى عللها الحقيقية بناء على ما يتوافر له من وثائق. والقول بأن الوقت قد يعرقل عمل الصحفي وقد يعمل ضده لا يعطي العذر للصحفي لتشويه الحقائق عمداً، وإنما عليه إعمال كل الجهد للتحقق من سلامة ما يسجله.

من ذلك ينبغي أن ندرك أن المؤرخ لا يرى الحوادث وقت وقوعها بعكس الصحفي الذي يشهد في معظم الأحيان الحوادث التي يسجلها. والمؤرخ يحاول أن يربط بين ما خلفه الأوائل من آثار وبين ما كتب عنهم ليصل في النهاية إلى توثيق تاريخي لتلك الحقبة من الزمن أو الحوادث أو الشخصيات. ويبدو جلياً أن مهمة المؤرخ الأولى هي التفتي في الحقائق التاريخية وبيان مصحتها من عدمه، بينما مهمة الصحفي الأولى هي تسجيل ما يجري من حوادث بعين فاحصة حسبما يتوافر لديه من أدلة وتأتي مهمة تاريخ الحوادث بعد ذلك لاحقة لطبيعة عمله. ويدلل بشير الصوف (١٩٨٧) على هذا الرأي بقوله «إن مهمة الصحفي تنطلق قبل كل شيء، من نقطة الحصول على (الخبر)، ومن ثم ينطلق الصحفي على التطبيق عليه بسطر أو بسطور أو بمقال كامل إذا كان جديراً بالتعليق وبعد ذلك ينقله إلى القاريء» ص ٣٥.

إن من المصانير التي تحيط بعمل المؤرخ أو الصحفي في تاريخ أو تسجيل الحوادث والشخصيات التاريخية هي تغليب الأهواء أو الولاء لفة أو طائفة معينة. لأن ذلك سوف يخرجهما من دائرة الموضوعية ويصبح تاريخهما

عشر بأنه ذهب الى المصلحة رزينا الى حد الجراءة والشجاعة ولم يشع جلالها القاسي بل أسلم نفسه في هدوء وثبات على الرغم من أن الحقيقة تقول عكس ذلك حيث أن لويس السادس عشر راح يصيح مستجداً ومستغيثاً، وأنه أمسك بالجلاد يبعده من نفسه تارة ويسأله الرحمة والعفو تارة أخرى (عبد، ١٩٨٩: ٤٧).

إن أهم شرط في صناعة التاريخ الى جانب إبعاد الصحفي والمؤرخ لذاتيهما هو الحرية. ويقصد بالحرية هنا حرية ذكر الحقيقة، ذلك أن الحقائق مقدسة أما الرأي مجاني على حد قول الصحفي الكبير C.P. Scott. إن الحرية هي التي تكفل للمؤرخ وللصحفي معبر الخروج من طائفة المسبوبة أو الموالاة وهي التي تجعل منهما موضعاً للثقة. وفي كثير من الدول نجد الحرية في التعبير والرأي تكفلها قوانين مستمدة من الدستور. ففي الولايات المتحدة الأمريكية نجد التعديل الأول First Amendment يكفل للاعلام هناك حرية التعبير والرأي الى حد كبير. وهذه الحرية لا تقتصر فقط على رجال الصحافة والاعلام بل تشمل كل الأفراد الذين يعيشون في أمريكا. وعلى المستوى الدولي تجد المادة ١٩ من الاعلام العالمي لحقوق الانسان الذي صدر في عام ١٩٤٨ تتضمن بندا ينص على حرية كل شخص في أن يعبر عن رأيه في أية وسيلة كانت بغض النظر عن وجود اطراف المعارضة بالإضافة الى حقه في استقاء المعلومات من أي مصدر كان. وفي الدول العربية نجد أن هذا النوع من الحرية تحدده قوانين الصحافة أو قوانين المطبوعات في كل دولة. وهي بصورة عامة تكفل قدرا يسيرا من حرية التعبير والرأي.

إن فقدان الحرية من شأنه أن يشوه الحقيقة لوجود صوت واحد مسموع فقط وهو صوت من بيده السلطة. فالمؤرخ أو الصحفي الذي يعمل في بيئة منزوعة الحرية يكون فقط أداة تقليها يد خفية كالمنطاس الذي يحرك قطعة معدنية من تحت صحيفة أخرى. ويمكننا بعد ذلك أن نسمي التاريخ الذي ينتجانه بالتاريخ المختار. وليس بالتاريخ الواقع. لقد نشرت جريدة «الوطن» اللبنانية في عددها الصادر يوم الاثنين ٣٠ سبتمبر ١٩٩٦ خبرا مفاده أن حزب العمال البريطاني يطالب الحكومة البريطانية بسن قانون يقضي بمعاقبة كل من ينكر حادثة «الهولوكوست» التي يذكر فيها أن ستة ملايين يهودي أحرقهم هتلر في أفران للغاز أيام الحرب العالمية الثانية. ولو وافقت الحكومة البريطانية على هذا المطلب تكون قد صعدت عرض الحائط مبدأ حرية الرأي والتعبير الذي تؤمن به، الأمر الذي قد يدفع المؤرخين والصحفيين على

السواء الى تجنب الخوض في مثل هذه القضية خوفاً من الوقوع تحت طائلة العقوبة.

إن الحرية كما هي مهمة ولازمة للمؤرخ فهي مهمة ولازمة للصحفي في عمله كمراسل أو مندوب أو حتى مجرد ناقل لحدث ما. وخطر إنعدام الحرية عند الصحفي لهو أعظم من انعدامها عند المؤرخ وذلك لسببين. الأول هو أن وسائل الاعلام تعني بتسجيل الحوادث اليومية أو الأسبوعية التي ستصبح فيما بعد تاريخاً لامة ما، وتصبح وسائل الاعلام عندئذ مصدراً لهذا التاريخ. فإذا جاء تسجيل هذه الحوادث وقت حدوثها مزيفاً بسبب فقدان حرية التعبير فإن تاريخ تلك الأمة سيكون مزيفاً أيضاً. والثاني هو أن وسائل الاعلام لها من الانتشار والتأثير في الجماهير ما لا تستطيع أية وسيلة أخرى، وينشرها أخباراً مزيفة بسبب فقدان الحرية في وقت حدوث واقعة ما، فإنها ترسخ في أذهان الجماهير هذا الزيف الذي قد يستحيل تصحيحه.

ونجد في تاريخ الاعلام أمثلة كثيرة على مواقف سبعت فيها الحرية عن وسائل الاعلام في بلدان تقر بمبدأ الحرية. لقد منعت الحكومة الأمريكية مثلاً الصحفيين من تغطية حربي جيراندا وبينما، وكررت الحكومة الأمريكية الشيء نفسه عندما فرضت رقابة مشددة على الاعلاميين في تغطيتهم لحرب الخليج الأخيرة التي نشبت إثر غزو العراق للكويت عام ١٩٩٠. فلقد أوعزت الإدارة الأمريكية الى خفراء عسكريين مهمة مراقبة تحركات الصحفيين ومنعهم من اجراء مقابلات بدون سابق تصريح. وابتكرت الإدارة العسكرية ما سمي بـ «نظام المجموعة» أو «المجموعة الصحفية» التي اختير لها ١٥٠ صحفياً من الذين لا يشك في ولائهم للقيادة الأمريكية من بين ١٥٠٠ صحفي كانوا متواجدين لتغطية الحرب (Kellener, 1992, p. 167).

لقد أصبحت حرية الصحفيين في تلك الحرب مقيدة ولم يعد بمقتناول أيديهم سوى نشر ما تعلي عليهم إدارة شوارزكوف الجنرال الأمريكي الذي قاد قوات التحالف المتمركزة في المملكة العربية السعودية، ولهذا جاءت تقاريرهم وتسجيلهم لحوادث تلك الحرب مشوهة ومزيفة. وقد برع هاكورت الصحفي بمجلة Newsweek الأمريكية في وصف حصال الصحفيين وهم يتلقون معلومات عن حرب الخليج من إدارة الاعلام بقوله (Taylor, 1992, p. 166):

كل شيء كان يعطى بقدر مثل ملعنة التغذية. وكنا نحن — الصحفيين — أشبه بالحيوانات الموجودة في

الحقيقة، بينما قام المسؤولون الاعلاميون بدور حراس هذه الحقيقة الذين يرمون لنا قطعة من اللحم من حين لآخر.

وبلغت شدة الرقابة الاعلامية في حرب الخليج الى حد مصادر المعلومات التي تم الحصول عليها بدون تصريح او من غير علم الرقيب. فقد ذكرت صحيفة الاندبندنت البريطانية في عددها الصادر يوم الأربعاء ٦ فبراير ١٩٩١ أن الرقابة الاعلامية صادرت فيلما خريا عن معركة الخفجي على حدود المملكة العربية السعودية كان قد التقطه طاقم تليفزيون فرنسي.

لقد كان من الطبيعي بعد ذلك أن تأتي اخبار حرب الخليج مشوبة بشيء من التشويه.

وقد سبق وأن تدخلت الحكومة الأمريكية بفرض رقابة على الانتاج الاعلامي المتعلق بسرد الوقائع التاريخية زمن الحروب. ففي حربيها مع فيتنام تدخلت وزارة الدفاع الأمريكية بأن جعلت فيلم «القبعات الخضراء» المنتج عام ١٩٦٩ مؤيدا للتدخل العسكري (غازار، ١٩٨٣: ص ٢٧). وهو الفيلم الأمريكي الوحيد عن حرب فيتنام الذي جاء مؤيدا للحكومة الأمريكية ذلك لأن ما بعده من أفلام حول الموضوع نفسه أمثال العودة الى الوطن وصادك الفزان كانت تندد بالغزو الأمريكي.

بصفة عامة يمكن القول بأنه من الصعب أن توجد هناك حرية مطلقة حتى في المجتمعات التي تصف نفسها بأنها تسمح بقدر كبير من الحرية في الرأي والتعبير. وفي الحالات التي يصادف فيها المؤرخ أو الصحفي أقل قدر من الحرية فإن تاريخه للحوادث والشخصيات قد يثير علامة الاعتقاد فإنه من الضروري أن نوضح العلاقة بين التاريخ والاعلام فإنه من الضروري أن نوضح الأسباب التي تدفع وسائل الاعلام الى تشويه الحقائق التاريخية أو الترويج لحقائق مشوهة. ومن خلال تتبعنا للعمل الاعلامي نجد أن وسائل الاعلام تعتمد الى تشويه الحقائق للأسباب التالية:

لماذا تشويه الحقائق في وسائل الاعلام؟

١ - الأمن القومي والأسرار العسكرية

تحاول كل دولة أن تمنع كل ما من شأنه أن يزعزع أمنها القومي كالعدوة الى الحروب أو إثارة القلاقل وكذلك الحيلولة دون إفشاء أسرارها العسكرية غير السليمة. من يستقها العدو أو التي تظهر سلوكيات غير إنسانية. من ذلك نجد أن الحقائق المتعلقة بالحروب وأسرار الأسلحة أكثر عرضة للتشويه وللتزييف من غيرها. وقد ازداد

تشويه الحقائق المتعلقة بالحروب من قبل وسائل الاعلام في القرن العشرين وذلك لقدرته هذه الوسائل على تغطية مجريات هذه الحروب أولا بأول. وبالتالي، فإن الذكر المجرد للوقائع التاريخية قد يؤدي الى كشف الأسرار العسكرية أو يثبط من همة الجنود أو يعرض أمن الدولة للخطر.

لقد حاولت الحكومة الأمريكية كبح جماح وسائل الاعلام في أوقات الأزمات لضمان أمنها وأسرارها العسكرية. ففي الحربين العالميتين سنت قانوننا Seditious libel يمنع وسائل الاعلام من الدعوة للحرب أو التشهير بذلك أو النزوع لوجهات نظر تخالف وجهة النظر الحكومية. وفي حرب الخليج عام ١٩٩١ شددت الرقابة على الصحفيين لضمان الشيء نفسه.

من الجانب الآخر، تكثر في أوقات الحروب والأزمات الممارسات العسكرية غير الإنسانية التي تتنافى مع المواثيق الاعراف الدولية مثل الهجوم على المدنيين وخرب الأهداف المدنية. وتحاول الكثير من الدول أن تخفي الحقائق إذا ما اقترفت قواتها أي عمل غير إنساني. فقد حاولت وسائل الاعلام الصربية إخفاء حقيقة المذابح الجماعية التي دفن فيها الآلاف من الأبرياء المدنيين المسلمين. وحاولت القيادة العسكرية الأمريكية إخماد حقيقة ضربها لأهداف مدنية في العراق فها هو الجنرال كولين باول يقول «إننا مهتمون بشدة بما يقع من أضرار، واضعين في الاعتبار تجنب قتل أو جرح المدنيين، أو التعرض للأماكن الثقافية والإسلامية في المنطقة» (MacArthur, 1992, p. 68). ولكن بعدما علم الناس يضرب القوات الأمريكية مواقع مدنية عراقية حاولت القيادة العسكرية الأمريكية إخفاء هذه الحقيقة والتماس الحجب كزعيم الجنرال نورمان شوارزكوف أن العراق أخفى أسلحة عسكرية في أماكن مدنية.

٢ - أهداف دعائية

الدعاية كما يعرفها والتر ليبمان هي التأثير على نفوس الجماهير والتحكم في سلوكهم لأغراض مشكوك فيها وذلك بالنسبة لجماهير معين في زمن معين. وتقوم الدعاية على التهويل والمبالغة وتحريف الحقائق، وهي تستعمل سذاجة الجماهير وتؤثر في غرائزها وعواطفها في محاولة لتحطيل العقل عن إدراك الحقيقة.

إن من بين الأمثلة على تشويه الاعلام للحقائق لأغراض دعائية هو ما يصر عليه الاعلام اليهودي من أن النازية الألمانية قتلت الملايين من اليهود أيام الحرب العالمية

الثانية. ويركز الاعلام على مثل هذا التلطيح لكسب التعاطف العالمي حيال القضايا اليهودية. ولكن العقل قد يرفض تصديق قصة إحراق ستة ملايين يهودي في فترة واحدة لأن الأسئلة التي تدور حول هذه القضية قد لا توجد لها إجابة حقيقية. فعلى سبيل المثال، هل كان يوجد ستة ملايين يهودي في ألمانيا في تلك الفترة، وإن وجدوا، هل كانوا يتركزون في منطقة واحدة حتى يسهل على هتلر إحراقهم؟ وهل كانت توجد أفران غاز - على حد زعم الاعلام اليهودي - في ألمانيا في ذلك الوقت أم في أن أفران الغاز وجدت فقط أيام الحكومات الاشتراكية في ألمانيا الشرقية؟

ومن بين الأمثلة الأخرى على تشويه الحقائق لأغراض دعائية هو ما رددته وسائل الاعلام العالمية من أن العراق يمثل القوة الرابعة في العالم متخفية بذلك الترتيب الحقيقي لموازين القوى في العالم. لقد كان الهدف من هذا التشويه تعبئة الرأي العام العالمي ضد العراق بعد غزوه للكويت ومع إعطاء قوات التحالف الشرعية لضرب العراق بيد من حديد لأنه بقوته الكبيرة قد يمثل خطرا على أمن المنطقة!

٣ - تحقيق منفعة مادية

تسعى وسائل الاعلام أحيانا الى تشويه الحقائق أو الترويج لحقائق مشوهة من أجل تحقيق منفعة مادية. فعلى سبيل المثال روجت مجلة شتيرن الألمانية في عام ١٩٨٣ لما سمي بمذكرات هتلر الى أن أعلن في بلاغ رسمي من ألمانيا الغربية أن هذه المذكرات مزورة. كان يكفي للمجلة أن تعرف أن هتلر لم يكتب مذكرات ولكنه خطب أمام الجمهور، وأن الكثيرين من المقربين اليه يثبتون بحرق معظم الوثائق (عبد، ١٩٨٩: ص ٣١).

إن الترويج للحقائق المشوهة يأتي من قبيل جذب الجمهور الى الاقبال على الوسيلة الاعلامية وبالتالي زيادة مبيعاتها وتحقيق الربح. ويتحقق هذا الهدف بصورة خاصة عندما يرتبط بقضية تنسم بالاثارة بسبب اختلاف الناس على الحقيقة أو لكون الموضوع يحظى باهتمام كبير من الجمهور.

٤ - طبيعة العمل الاعلامي

تمثل طبيعة العمل الاعلامي السبب الرابع لتشويه الحقائق الاعلامية. فأخراج حقيقة تاريخية في شكل فيلم تاريخي أو وثائقي يتطلب معالجة درامية معينة أو تمثيلا تقريبا للحادثة الحقيقية أو اغفالاً لفترات تاريخية معينة. وفي أحيان كثيرة، يتطلب العمل الاعلامي إعمال الخيال

وإدخال بعض الجوانب الانسانية التي تثير اهتمام المشاهدين وتستحوذ على اهتمامهم. ولكن على الرغم من ذلك يجب أن يلتزم الاعلاميون بصلب الحقائق عند مصالحتهم لمادة تاريخية. وللتأكد من صحة توثيق الحقائق التاريخية إعلاميا أوجدت في الكثير من الدول هيئات رقابية لتحقيق ذلك. فعلى سبيل المثال، نشرف جامعة الأزهر بمصر على النصوص والمواد التي تتصل بوقائع تاريخية وإسلامية يراد توثيقها إعلاميا.

إن من بين الأمثلة على تشويه بعض الحقائق بسبب طبيعة العمل الاعلامي هو فيلم «ناصر ٥٦» الذي كتبه محفوظ عبد الحميد وأخرجه محمد فاضل وقام بدور البطولة فيه أحمد زكي. تدور قصة هذا الفيلم حول فترة تاريخية - عام ١٩٥٦ - من كفاح الرئيس المصري الراحل جمال عبدالناصر، وهي الفترة التي رفض فيها البنك الدولي تمويل السد العالي وأمرت فيها قناة السويس وحدث فيها العدوان الثلاثي على مصر بسبب ذلك التأميم. وعلى الرغم من أن المخرج محمد فاضل حاول جاهدا أن يكون إنتاجه مطابقا للحقيقة كتصوير الفيلم بالأبيض والأسود واستخدام الديكورات السائدة في تلك الفترة والاعتماد على شخصيات تممثل نفس سلاسل الشخصيات الواقعية بواسطة المكياج وإختيار ممثل بارع كأحمد زكي ليتقمص شخصية عبدالناصر، على الرغم من كل ذلك إلا أن الفيلم لم يخل من لمسات خيالية. فقد أضيفت الى المعلومات الحقيقية مشاهد غير واقعية مثل مشهد اقتحام موظف سابق بقناة السويس لموكب الرئيس جمال عبدالناصر يشكو له من قيام الإدارة الأجنبية بالقناة بفصله من عمله، ومشهد آخر يمثل سيدة عجوزا وهي تصر على مقابلة الرئيس لتسليمه ملابس فلاح مجد كانت قد نذرت بها لمن يرد اعتبار الجندي، وكانت ترى في قرارة نفسها أن الرئيس عبدالناصر هو من رد اعتبار هذا الجندي (الحسن، سبتمبر ١٩٩٦ ص ٧٤).

من الجانب الآخر، نجد أن تسجيل الاعلام للوقائع التاريخية لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون مطابقا للحقيقة بصورة قطعية. فالكamera الثابتة مثلا لا تنقل إلا جزءا من الحقيقة المرئية لا تتدعى أن تكون تلك المطبوعة على الفيلم، والكamera التلفزيونية لا يمكنها أن تنقل أيضا إلا ما أراد المصور لها أن تنقله وتسمح ظروف العمل التلفزيوني بذلك.

بعد هذا العرض لدور المؤرخ ودور الصحفي وتوضيح بعض الجوانب التي يمكن أن يلتقي معها الاعلام بالتاريخ، هل يمكن تحديد طبيعة العلاقة القائمة

بينهما. فهل يمكن أن يكون التاريخ مادة إعلامية؟ وهل يمكن أن يكون الإعلام مصدرا للتاريخ؟ في هذه السطور سنحاول الإجابة على هذين السؤالين.

التاريخ كمادة إعلامية

عندما ننظر الى التاريخ كمادة إعلامية أو صحفية فإننا نقصد بذلك أن يكتسب التاريخ شكلا إعلاميا أو صحفيا كأن توجد عمودا أو بابا يعني بالتاريخ في صحيفة أو توجد مجلة تعنى بشؤون التاريخ أو تنتج مسلسلا اذاعيا تاريخيا أو فيلما سينمائيا أو فيلما وثائقيا لحادثة تاريخية معينة. باختصار أن نطوع المادة التاريخية التي بين أيدينا في قالب إعلامي.

وتعد الأفلام التاريخية والأفلام الوثائقية التي تحكي سير شخصيات أو حوادث تاريخية معينة أكبر دليل على إمكانية اعتبار التاريخ كمادة إعلامية. فهذه النوعية من البرامج تعتمد على التاريخ المكتوب أو المنقول أو المستنبط والذي يروي قصة حادثة أو شخصية تاريخية في الماضي. والإعلام بتوثيقه لهذه الحوادث والشخصيات يضيف مصدرا جديدا للتاريخ. فعن طريق الأفلام التاريخية استطعنا أن نعيش في مخطئتنا صورة عن شخصية «امر المختار» و«الناصر صلاح الدين» و«ناصر ٥٦»، وعن طريقها أيضا تصورنا حوادث تاريخية معينة كقصة كفاح المسلمين ضد المشركن كما في فيلمي «الرسالة» و«محمد رسول الله».

وتجدر الإشارة مرة أخرى الى أن الأفلام التاريخية على الرغم من أنه قصد بها توثيق التاريخ إلا أن مبدأ الانتقائية قد يحول دون تحقيقها لذلك. فمجمال المادة التاريخية في هذه الأفلام انتقائاها المؤلف أو الكاتب أو المخرج لتتناسب مع الهدف النهائي من انتاجها.

وبصورة عامة، يمكن أن يكون التاريخ مادة إعلامية، ولكن معالجة الاعلامي للتاريخ تختلف عن معالجة المؤرخ لها. حيث يسود مبدأ الانتقائية للحوادث والشخصيات التاريخية عند الاعلاميين، بينما تقل عند المؤرخين، ويرجع السبب في ذلك - إذا استثنينا الحرية - الى طبيعة العمل الاعلامي كما ذكر في فيلم «ناصر ٥٦». وهذا يتوحدنا الى الحديث عن إمكانية اعتبار الاعلام مصدرا للتاريخ.

الإعلام كمصدر للتاريخ

استخدمت كلمة «الصحافة» في كتب الاعلام القديمة لتشمل كل وسائل الاعلام المطبوعة منها والمسموعة

والمرئية أيضا. واليوم يشيع استخدام كلمة «الاعلام» لتدل على الوسائل نفسها ولو أنه قد يقفز الى مخطئتنا الوسائل المسموعة والمرئية كما تقتفز الوسائل المطبوعة عند استخدامنا «الصحافة»، من ذلك ندرك أن المقصود بالاعلام هنا جميع الوسائل من صحف ومجلات وإذاعة وتلفزيون. وبحكم الدور الذي تلعبه هذه الوسائل في المجتمع من تسجيل الحوادث البشرية فإنه يصح لنا القول بأن الاعلام يعد مصدرا للتاريخ ولكنه ليس مصدرا وحيدا أو سهلا كما سيأتي ذكر ذلك. ولا أدل على أهمية وسائل الاعلام كمصدر للتاريخ من قول الدكتور جليلت استاذ التاريخ اليوناني بجامعة أكسفورد في منتصف القرن العشرين (محمد سيد، ١٩٨٥: ص ١٧).

لو كان لليونان صحف، ولو أن صحفية واحدة ولو حتى صفحة واحدة من صحيفة وصلت الى أيدينا لكانت معرفتنا بالتاريخ اليوناني أكثر حيوية وأعظم مما هي عليه الآن.

ولكن كيف يمكن أن يكون الاعلام مصدرا للتاريخ؟ تعمل وسائل الاعلام على توثيق ما يجري في حياة الناس من حوادث يومية أو أسبوعية أو شهرية أو حتى في كل ساعة من زمن اليوم الواحد. ثم تترك هذه الوثائق والمعلومات المرتبطة بحادثة أو شخصية ما. وربما تقوم أكثر من وسيلة في مجتمع واحد أو في عدة مجتمعات بتوثيق نفس الحدث. فإذا أردنا بعد ذلك أن نتتبع أو نسجل تاريخ تلك الحادثة أو الشخصية فإننا نرجع الى ما كتب أو نشر عنها في وسائل الاعلام. ولابد أن تكون الحادثة قد انتهت ولا تشهد تطورات جديدة إذا أردنا أن نعتد على وسائل الاعلام لتاريخها.

أما القول بأن الاعلام ليس مصدرا سهلا للتاريخ فهذا راجع الى مجموعة المآثر التي على المؤرخ أن يتنبه لها عند توثيقه للحوادث والشخصيات من وسائل الاعلام. ومن أهم هذه المآثر ما يلي:

١- أن يبحث المؤرخ عن المعلومات المتعلقة بنفس الحادثة أو الشخصية في أكثر من وسيلة إعلامية في نفس المجتمع. وهذه العملية تتحقق بصورة خاصة في المجتمعات التي تسمح بقدر كبير من حرية وسائل الاعلام. وهي تفيد في تنفيذ المعلومات ومعرفة الصديق منها من الزائف ذلك أنه يفترض من وسائل الاعلام في هذه المجتمعات أن تنشر وجهات النظر المتباينة. أما المجتمعات التي تسمح بقدر يسير من حرية الرأي والتعبير فإنه يسود بها وجهة النظر

خاتمة

لقد ساهمت وسائل الاعلام في تعريف الشعوب بعضها ببعض من خلال ما تنتقله من اخبار وحوادث. وأصبح الرجوع الى وسائل الاعلام عند التأريخ لحادثة أو شخصية معينة أمراً ضرورياً في كثير من الأحيان خاصة في عصرنا الحالي وذلك لقدرته هذه الوسائل على تسجيل ما يجري من حوادث في العالم بشكل مستمر. ولم يعد أيضاً يقتصر الاعتماد على وسائل الاعلام التي تصدر في حدود دولة ما كمصدر لتكوين حادثة أو شخصية بعينها، بل يتعداها الى الاعتماد على وسائل الاعلام التي تصدر في دول أخرى وذلك بحكم تطور تكنولوجيا الاتصال والاعلام التي تمكن من تسجيل الحدث في أي مكان. والحقيقة القاطنة أن وسائل الاعلام ليست مصدراً سهلاً أو وحيداً للتأريخ ينبغي الا تقارن المؤرخ، ولكن عليه أيضاً الا يهمل استخدام هذا المصدر الكلية. وفي عملية تتصف بالتبادل يتخذ الاعلام من التأريخ مادة لصفحاته وبرامجه المختلفة. وبهذا يمكن القول أن الاعلام والتأريخ يرتبطان ببعضهما بعلاقة تبادلية تتمثل في الأخذ والعطاء.

المراجع

- ١ - للصن، عصام (سبتمبر ١٩٩٦)، «ناصر ٥٦ وثائق تاريخية للامة العربية»، مجلة السراج، ص ٧٤ - ٧٥.
- ٢ - عازار، طاهر هنري، (١٩٨٣)، نظرة على السينما العالمية المعاصرة، بيروت، لبنان المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- ٣ - عبده، سمير (١٩٨٩)، صناعة تزييف القاري، دمشق، سوريا دار الكتاب العربي.
- ٤ - عثمان، حسن، (١٩٨٠) منهج البحث التاريخي، القاهرة، مصر دار المعارف.
- ٥ - العوف، بشير (١٩٨٧)، المصداقية تاريخاً وتطوراً وفناً ومؤشراً لبيروت لبنان المكتب الاسلامي.
- ٦ - محمد سيد، محمد (١٩٨٥)، الصحافة بين التاريخ والادب، القاهرة مصر، دار الفكر العربي.
- ٧ - Kellener, D. (1992). The Persian Gulf War Oxford, U.K: Westview Press.
- ٨ - MacArthur, J. (1992). Second Front: Censorship and Propaganda in the Gulf War. New York, NY: Hall and Wang.
- ٩ - Roscho, Bernard. Newsmaking. IL, Chicago: The University of Chicago Press.
- ١٠ - Rowse, Arthur E. (Sep./Oct. 1992. "How to Build Support for War." Columbia Journalism Review, p. 27 - 34.
- ١١ - Taylor, p. (1992). War and the Media - Propaganda and Persuasion in the Gulf War Manchester, UK. Manchester University Press.



الواحدة أو الصوت الواحد، الأمر الذي قد يجعل ما تسجله وسائل الاعلام مغايراً للحقيقة. لذلك فإن على المؤرخ في هذه الحالة أن يبحث في وسائل الاعلام الموجودة في المجتمعات الأخرى والتي سجلت الحدث نفسه، بصورة عامة على المؤرخ الذي يعتمد على وسائل الاعلام كمصدر للتأريخ أن يبحث في أكثر من وسيلة اعلامية وفي أكثر من مجتمع لضمان الوصول الى الحقيقة التاريخية بأقصى قدر ممكن.

٢ - على المؤرخ أن يضع في الاعتبار أن عدم ذكر وسائل الاعلام في مجتمع ما لحادثة أو شخصية معينة لا يعني بالضرورة عدم وقوع تلك الحادثة أو عدم وجود تلك الشخصية. ذلك لأن ما ينشر وما لا ينشر في وسائل الاعلام تحكمه عدة اعتبارات منها الرقابة المفروضة على وسائل الاعلام، والمساحة المتوافرة في وسائل الاعلام المطبوعة أو الزمن في حالة الوسائل المسموعة والمرئية، ووجود الصحفي من عدمه وقت وقوع الحدث بالإضافة الى قضية التعتيم الاعلامي أي حجب المعلومات بصورة مقصودة.

٣ - على المؤرخ أن يرجع علل وأسباب الحوادث التاريخية التي يبحث عنها من وسائل الاعلام الى فتراتها الزمنية التي وقعت فيها. فعلى المؤرخ للحرب العراقية / الايرانية التي دامت ثماني سنوات أن يرد علل وأسباب حوادث تلك الحرب الى النواحي الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي كانت سائدة في تلك الفترة.

وتساعد وسائل الاعلام وبصفة خاصة المطبوعة من خلال تسجيلها للحوادث التاريخية في كشف حقيقة أو زيف هذه الحوادث. فقد استطاع فلنج أستاذ التاريخ الأوروبي بجامعة نبراسكا الأمريكية أن يكتشف زيف مذكرات بياي عدة باريس وأول رئيس للجمعية الوطنية أيام الثورة الفرنسية باعتماده على ثلاث صحف باريسية هي اليونان دي جور، الكورييه دي بروفنس والريغولييسون دي باري التي كانت تصدر في سنة ١٧٨٩. فقد نشرت هذه المذكرات لأول مرة عام ١٨٠٤ وأعيد طبعها مرة أخرى عام ١٨٢٢، ووجد فلنج أن فقرات هذه المذكرات لم تعد أن تكون مقتطفات مما نشر في الصحف الثلاث السابقة الذكر مع تعديل بسيط كتغيير ضمير الغائب الى ضمير المتكلم (عثمان، ١٩٨٠: ص ٨٥).

السيرة الذاتية النسوية

شيرين أبو النجا *

إلى أي مدى يمكن لكاتبة أن تصرح أن ما تكتبه هو سيرة ذاتية؟ وهل هذا التصريح يضيف إليها أم ينتقص من شأنها؟ دارت في ذهني هذه الأسئلة إثر قراءة لي لخبر صغير نشر في مجلة «أخبار الأدب» تحت عنوان (أدب الاعترافات حرام) «أكد الدكتور ناصر فريد وأصل مفتي الديار المصرية أنه لا يجوز للمرأة أن تؤولف كتابا تعترف فيه بما أمر الله بستره، وهو ما يطلق عليه (أدب الاعترافات)، فالشريعة الإسلامية لا تقر ذلك، وهذا ليس من باب الحجب عن التفكير والرأي. إنما الأمر يتعلق بالحفاظ على كيان الأسرة والعلاقة الزوجية الخاصة التي أحاطها الإسلام بكل التقدير والاحترام والرعاية والحفاظ على أسرارها وخصوصيتها لمصلحة الأفراد والجماعة على حد سواء. جاء ذلك ردا على تساؤل للزميلة ألفت الخشاب في كتابها «فتاوى المرأة حول ما حكم الدين فيما سمي بأدب الاعترافات وهل يجوز أن تؤولف المرأة كتابا تعترف فيه بعلاقاتها بالآخرين وتكشف ما ستره الله^(١)». والفتوى بمرمتها تطرح العديد من التساؤلات إن لم يكن علامات تعجب، وأولها هو التسمية التي أطلقت على السيرة الذاتية باعتبارها جنسا أدبيا فسميت أدب الاعترافات. فاعترف بالشيء أي أقر به على نفسه (المنجد) وكان هناك افتراض تهمة منذ البداية. أما التساؤل الثاني فهو لماذا اختلفت هذه الفتوى المرأة مونا عن الرجل. ووجدت أنني في دراسة نشرت في مجلة القاهرة عن السيرة الذاتية لفدوى طوقان كنت قد كتبت «المرأة العربية تعيش عموما في جو من الكتمان النفسي وإخفاء الحقائق خوفا من صدور حكم الجماعة عليها بالنفي والرفض والوصم. والمجاهرة لا تعني سوى تجد معزل لتقابل صارمة تقترض ثقافة أحادية لا يجوز الخروج عنها في وسط هذا الجو اللبد بالخطوط. تأتي السيرة الذاتية النسائية لتكون بمثابة شرح في حاجز الصمت، حيث تقال أشياء لم تقل من قبل وحيث يمكن أن يقرأها ويعيدها أي أحد»^(٢). والحقيقة أن هذا القول ينطبق على أي سيرة ذاتية - سواء كتبها رجل أم امرأة - ولكن الجلية تكون أشد في حال كتابة المرأة لأن الخطاب الإسلامي ينشغل كثيرا بالمرأة فلا عجب أن تصدر هذه الفتوى تتناول الأدب من منطلق ديني.

والجنس الأدبي الذي أعني هنا هو السيرة الذاتية الأدبية. أي السيرة التي لا تتطابق تماما مع الواقع في أحداثها بل تحمل في ثناياها الكثير من التحوير مما يضعف إمكانية الحالة الكاملة إلى الواقع. وقد تكون هذه السيرة قصة حياة بأكملها أو جزءا معيناً منها. ولكن في كل الأحوال لابد أن تكون هناك رؤية معيارية للكاتبة أو الكاتب تحدد ما يجب إهماله وما يجب التركيز عليه. ولا يهم في النهاية من هذه العملية الانتقالية سوى تماسك البنية النصية وهو التماسك الذي يعوض تشردم ونفتت الذات الكاتبة.

السيرة الذاتية لا تعني أن يقوم شخص بكتابة حياته بتسلسل زمني منطقي بقدر قيامه بكتابة ذاته فإلآن في الأصل متشردمة، متفتنة ومفككة تحمل في طياتها مساحات صمت وشروخا. وهذه المشاكل الوجودية ontological يتم اكتشافها والتعبير عنها بكتابة سيرة ذاتية، والسيرة الذاتية

* كاتبة وأستاذة جامعية من مصر

العدد الثاني عشر، أكتوبر ١٩٩٧، نهوض

الأدبية تأخذ - منطقيا - شكلا روائيا بمعنى حدث كذا ثم كذا. ولكن أثناء تبلور هذا الشكل الروائي يكون الكاتب على وعي تام بالتفتت الداخلي للذات والذي ينعكس في السلوك الخارجي. وبذلك تتحول كتابة السيرة إلى وسيلة لإضفاء التماسك واكتساب هوية محددة للذات. أي أن الذات ليست متوحدة وساكنة طوال الوقت بل هي متفتتة ومتعددة ولا زمنية وalemporal وهو مفهوم ينتمي إلى نظريات ما بعد الحداثة. ويلقي مع هذا المفهوم تعريف شاري ينسب للسيرة الذاتية حيث تقول: «إن السيرة الذاتية تكشف الفجوات. ليس فقط في الزمان والمكان أو بين الفردي والمجمعي، ولكن أيضا التباين المتزايد بين طريقة وموضوع الخطاب، أي أن السيرة الذاتية تكشف عن استحالة تحقيق حلمها ما يبدأ بافتراض معرفة الذات ينتهي بخلق قصة أخرى تعتمد على الافتراض الأول»^(٣). وكان السيرة الذاتية هي «المرأة التي يلتقي فيها الفرد مع ذاته»^(٤) ليتجاوز معها ويضيء عليها بعض التناقض والتماسك. الذات التي عاشت مشقة لفترة طويلة تلتئم بعض أجزائها على الورق.

السبقان الرفيعة للكاتب هي الرواية الأولى للكاتبه عفاف السيد وهي تدور حول تجربة الزواج التي خاضتها الرواية لتكشف العديد من الحياتيات الصغيرة والكبيرة فتقول حياتها في غابة مليئة بسبقان كذب رفيعة وسامة. هذا هو الإطار العام للحكي أو بالأحرى سبب الحكي. وعندما سألت الكاتبة عن مقدار التوثيق في هذا العمل أجابت: هذه رواية وبعد لحظة تفكير قالت بول هي سيرة ذاتية أنا أكتب نفسي»^(٥). عفاف السيد لا تكتب رواية بقدر ما تكتب (تلمع اشتات) ذاتها وذات الآخر وذات القاري». ومن التقاء الثلاث ذوات في فضاء النص تخرج الكاتبة / الرواية أكثر تماسكا وقوة. ورغم أن الرؤية المعيارية قد حددت للكاتب أي فترة في حياتها ستكتب عنها إلا أن الذات التي تشد الكمال ظلت تعود إلى طفولتها لترتبط بين ما هي وحاضر النص فيشكلان معا نقطة انطلاقا للكاتب. وهناك ثلاثة مداخل لتحليل هذا النص، أولا - التلاعب بفكرة الزمن شكلا ومضمونا، ثانيا - تويريق القاري في النص أدبيا ومعرفيا، ثالثا: التحولات التي مرت بها الذات الكاتبة the writing self أثناء كتابة النص.

الزمن :

تبدأ الرواية من لحظة النهاية التي تبدو وكأنها لحظة بداية الكتابة «ببساطة، ساكتيك وأنا أضحك هكذا. لأنني أعرف أن للكاتب سيقانا رفيعة، وأخايد متعرجة، وحيل كالتي حول النقاط وبين حروف وحرف، ومضشوة بها الكلمات الآن. لا تنزع، ساكتيك جملا لحظة التمسك بك وأنت تمرقني تبصل متعرج، لأنك اللاد المرجو، والمقصود الوحيد. سائدا من لحظة

النهاية، فالحرز يغري القاري أكثر، والفرح ليس له مكان بيننا. على الأقل في هذا النص» (ص١). تويريق اللغة الأولى يضمن النص فهو نص حزين بالأخايد المتعرجة المحفورة في الشكل (البنية النصية) والمضمون (الصدوت). فالزمن متشابك ومتداخل مثل الحالة الشعورية التي تكتبها الرواية. بعد أن تمنع في توصيف ألم لحظة النهاية، تحدد الكاتبة تاريخ بداية العلاقة وهو الثامن من أكتوبر ١٩٩٦. أما النهاية فكانت في العاشر من يونيو ١٩٩٧ وهذا هو الزمن الواقعي للصدوت أما الزمن النصي فهو ٢٤ أبريل ١٩٩٧ وحتى ٣٠ يونيو ١٩٩٧ وبغض النظر عن اشكالية تداخل الزمن، يبقى من الصعب ترتيب وحكي الحالة الشعورية بتسلسل زمني «حدث كذا ثم كذا، فتتوقف الكاتبة للتواريخ في محاولة لتثبيت بعض اللحظات وللإمسك بالأحاساس وهي تضفر كل هذا مع السرد فتقول «اليوم هو الجمعة، الخامس والعشرون من أبريل، والساعة بالضبط الحادية عشرة والنصف، أرايت أنني دقيقة جدا في تحديد التواريخ» (ص٢). وهذه القدرة على التحديد تكسب الرواية مصداقية وسلطة في الحكي ولكنها على وعي أيضا بتفرد الذات وتسطها وصمودية الكتابة: «في أوقات كثيرة أحاول أن استخلص ادراكي من التفتت بترك النعمات التي صنعت تلالا من الفوضى في روحي» (ص٨). وهذا التراجع بين التحديد الدقيق والفوضى يعكس تأرجح الذات بين الثبات والتشظي والمحاولات التي تبذلها لإضفاء بعض التماسك والتماسك المعرفي على رؤيتها للعلاقة برمتها.

يتداخل الزمن الواقعي مع الزمن النصي لتقتلص الكاتبة في استعادة كل التفاصيل من تلال الفوضى فتجلبأ إلى تضفير قصص صغيرة في متن النص، كانت قد كتبتها قبل وأثناء الكتابة الحالية. وكل قصة تحمل تاريخ كتابتها وهي على التوالي: «ولد جميل» - ٧٧/٢٧/١٧، «تداول» - ٩٧/٥/٢٨، «قرار بسيط» - ٩٧/٣/٢٧، «مقدد شاغر لا يهم أحواله» - ٩٧/٤/٢٢، «حدود الأمان» - ٩٧/١١/١١، «قلب وحيد» - ٩٧/٤/٢٢، «امتداده» - ٩٧/٥/٢٥. وتواريخ كتابة القصص كلها ما عدا «تداول» و«امتداده»، تدل على أنها تتعرض عدم تزامن السرد مع العلاقة. فالكاتبة تحاول قدر استطاعتها تصوير الحالة الشعورية المفككة بشكل متماسك وهي تعني أن هذا التماسك الشعوري هو ما ينقص النص: «أعلم أنك يا قاري مرتبك للغاية وأنت موقن أن نظراتي ليست وحدها الثقيلة والسريعة ولكنه سردي أيضا ولذلك ربما أنت تود العودة معي إلى اتساق السرد لتتقن نوازع روحي في هذا المقطع، ولأحاول أنا اكتشاف أي مقدمات أخرى حملتني إلى مؤشفي الآن عند حافة كون الاففعال ... ص ٤٩. سرد يكتب ويكتشف الذات. تساعد هذه القصص القصيرة على تضفير زمن الحكي مع الزمن الواقعي فلا تستعيد تفاصيل الماضي وهي مرتكزة في نقطة في الحاضر بل تستحضر الحالة

إشعورية كما كانت في ذاك الوقت. تتجاوز الأزمنة والتفاصيل بعيد تشكيل الصورة . في قصة «ولد جميل» تسجل الرواية كل تفاصيل «محسن» زوجها خوفاً من فقدها ولم تعرف أنني خلف كل شيء أبعد خطوتين لتتفتح العدسة ويتسع مجال الرؤية وتكون تماشيق الصورة في الأصل تمتعات صغيرة تصريها عيني، معظمها خوف من الفقد (ص ٧). إذا كان الخوف من الفقد هو الذي يتحكم في الحالة الإشعورية للرواية، فهو أيضاً الخوف من فقد كل التفاصيل الصغيرة، هو الذي حدا بها إلى تضمين هذه القصص القصيرة في متن النص، هي محاولة للإمساك بكل التفاصيل الصغيرة العديدة التي تكون في النهاية حياة الذات. وتأتي بعض القصص كهوامش لتفصيل ما هو مجمل مثل قصة «حد الأمان» إذ تقول الرواية في متن النص: «إذ اكتشفت أن القصص التي كتبته لك لم تكن كافية، كالحظات العشق التي كتبتها لك في كلمات، وأن قصة حد الأمان، لما أردت أن أقول لك فيها إنك تحب كل ماضي، بما في ذلك عشقي القديم الطفولي لصالح...» (ص ٨٤) ثم تورد قصة «حد الأمان» التي تفصل فيها ذكريات طفولتها وحبيبها لصالح، في مدينة السويس . أما عن غياب الترتيب الزمني لهذه القصص القصيرة فهو يعني أن التفاصيل العديدة التي تتشكل منها الذات لا يمكن الإمساك بها وترتيبها زمنياً فالحظات لا تتسبب دلالة بسبب تعاقب الزمن ولكنها تتسبب دلالة من خلال وضعها في سياق سياق النص.

القارئ ٤:

تقول عفاف السيد : «أكتب لكيلا أكون وحيدة» (٥). هو هاجس الوحدة إذن الذي يدفع الكتابة إلى الاستنفاس بالكتابة. ولكنها في الكتابة أيضاً لا تريد أن تبقى داخل النص بمفردها. منذ البداية يجد القارئ نفسه متوسطاً في النص: «سأبدأ من لحظة النهاية فالجزء يفري القارئ أكثر» (ص ١). يبدأ النص بدرجة وعي عالية بوجود القارئ أو بمعنى آخر بوجود مستمع لكل هذه الآلام: «وعندك منذ البداية أن أكتبك جملة، ولكن من حق قارئ أن يعرف حقيقة، ليكون المرء مفهوماً وأقدر أن أوضح الحكمة، وكذلك فقد قررت أن يكون نصاً متاحاً لغيرك ليقتطع ألمي، ويؤري بين القراء فلا أحمل لعة الأمانة إلى الأبد» (ص ٩ - ١٠). ادخال القارئ في النص ليس فقط محاولة لتخفيف الآلام عن طريق البوح بها، ولكنه أيضاً محاولة لتعرية الذات الآخر، «شفافية الانزواج بين الروائي والكتب ترك حيزاً للذات كسي تتلف فيه أمام مرآة ذاتها، وتحاور معرفياً عريها» (٦). في كتابتها لذاتها لا تتمكن الرواية إلا أن تكتب الآخر فالذات لا تتشكل بمفردها بل من ومع آخرين: «أرايت كم أنت مني، وأنت تعلم هذا، وسوف يعلمه القارئ»، ذلك الذي يؤرقه دائماً أن تكون أمامه فانتاً ونظيفاً وملاكاً في كل قصصي التي

كتبته فيها، لكني الآن أكتب حقائق وأترع تلك السياقات الدميعة والرفيعة للكتب، والتي غرسها في أحوال أخرى بعيداً عن المرأة التي أطلقها الآن أمام روحي في مواجهة الشمس» (ص ١٢) المرأة كاشفة للذات والذات مسكونة بالآخر فلا بد أن يحدث الكشف للجميع أمام القارئ. يتحول القارئ إلى ذات أخرى تسمع وتقرأ وتحاور وتتدخل في علاقة مستقلة مع ذات الرواية: «هل رايتني يا قارئ في مكاني الأصلي، هناك دائماً أكون لو احتجت أن تستفسر عن معنى كلمة، أو ما جدوى هذا النص، أو ربما أخذك الفضول لتري عيني الجميلة، لكن لا تتدهش لما تجدي باكية» (ص ١٥). تتلقى أنا السرعة مع أنا القارئ ليبدخلاً في علاقة وثيقة ويصبح القارئ شاهداً على الأحداث بل أحياناً مشاركاً في صنع النص: «لا يتبند يا قارئ فانا أريك معي الآن ولو تمتد معاً في شسوعة الوجد وتكون كل هذه الرمال التي صادفها البشر منذ البدء حولنا، فنبقى كتقطعتين لا نضبه محيط الرمال، فنبان للسماة متفتحين ويكون تميزنا الدائم ففكار الرمال منا أو تحاول البكاء أو الرقص» (ص ١٥). وكان توطيد القارئ في النص ولد احتمال تغيير مسار الأحداث والحالة الشعورية للرواية. يدخل القارئ النص فيؤثر على النسيج اللغوي وتخطبه الرواية بصيغة الملكية فتقول «يا قارئ» عوضاً عن «محبتي» الذي نقدها: «هل رايت يا قارئ» - علواً إذ دائماً الحق بك ضمير الملكية - وذلك لأنني أضعيت منك، فلم اصد في حرج وأنا أدنو منك لحد اختزال نفسي في حرف البلاء الملحقة بأخر أسطه (ص ٨٢). هل تكون العلاقة مع القارئ هي ببسبيل العلاقة المكتوبة على مستوى اللاشعور؟

لا تسمى الرواية أن تشر للقارئ المعطيات المعرفية لذاتها لتستقبل، فهي تحدين لكل المعطيات الانثوية التقليدية التي يفترضها المجتمع وذلك من معرض حديثاً عن «الأخرى» التي اختلفت لاجتماع في حياة محسن: «دائماً ما كنت أحتل الفراغات حولك بالحدث عن ميتافيزيقا ابن طليل... وعوالم ما تحت فك القمر وما فوق فك القمر، والديلاي لاما، ولوحات صلاح عثاني وبالي ومايكال أتجلو، ويوسف شاهين وسيلبرج وفيلبيني، وواجب الوجود، والعلة الأولى، والأقيسة وابن عربي، والشيعية، وفرنسيس بيكون، وعبد الغفار مكاوي، وفاطمة البرنيس، وإيزابيل اللندي وصديقاتي السلاتي كتبن أروع الروايات والخطاب المعرفي المقدم من وجهة نظر الرجل ومؤسسات الخطاب التقدي النسوي والمليون ونصف امرأة العلاقات في دروب المحاكم ولسماء الأولى حيث تعلق من شعورنا وصورنا لأننا نساء.... الخوف من فقدها» (ص ٧٨). تتساي كل المعطيات المعرفية المكونة للذات مع الخوف من فقدها، خوف يحتل جزءاً كبيراً من الذات أيضاً وتعارض هذه المعطيات مع نسق حياة (الأخرى) وتتصب الرواية من القارئ حكماً: «هل رايت يا قارئ أن الحديث عن التزوي والسوليتير

يمكن أن يهيل المعرفة على جانبي المقاعد ، حتى إن فُتحت الأبواب تطاير كل شيء في الأثر (ص ٧٨). تستفيض الرواية في تفصيل همومها وتخترل هموم الأخرى في كلمتين لتصل إلى جوهر المشكلة : «إن محسن يخضعني لمقاييسه العنادية» (ص ٧٩). هي مشكلة التمييز للرجال والنساء على السواء ولكن الرواية استطاعت أن تؤكد على اختلافهما من خلال الاستفاضة في الحديث وإشراك القاري معها في اهتماماتها حتى ولو كانت هذه الفقرة تمثل على شاعرية النص وهي تقول هذا صراحة : «الآن، أنا فكرت في استعراض قدراتي المعرفية لأعطي لك انطبعا خاصا بأنني لست بكل تلك الهشاشة والسطحية وأنني مدركة إلى حد ما الأبعاد الأبداعية وسيمطيقا النص» (ص ٩٨ - ٩٩). ويأتي السؤال : من هو القاري الذي تورقه الكتابة في النص ؟ هل هو قاري «خارجي» أم من صنعها؟ هو الاثنان معا. فهناك بالطبع قاري «خارجي» للنص تخاطب الرواية طوال الوقت - أو توهمنا بهذا. وهناك قاري «آخر من صنع الرواية نفسها وتقول له «أفترق مني لأتفنن في تشكيلك» (ص ٧٤) . هو قاري منحد من يكاد يقترب من القاري التمزجي الذي تحدث عنه امبرتو إيكو : «إذا أراد المؤلف أن يجعل النص قادرا على التوصيل فعليه أن يفترض أن مجموعة الشفرات التي يعتمد عليها هي نفس المجموعة التي يستخدمها القاري المتوقع والذي تقرض فيه القدرة على تفسير تعبيراته بنفس الطريقة التي ولدها بها المؤلف» (٧). وإذا كان هذا هو حال القاري فلا بد أن يبدى استجابة مطابقة لخطاب الرواية المعرفي وهذا يضفي تماسكا وثقة على الذات المتفرغمة وفي متن النص وقرب النهاية تعترف الرواية بهذا فتقول : «اكتشفت الآن أنني لم أقم بكتابة نص ، حسب قواعد محددة وأنني لا أتجاوز الزمان والمكان أي أنا في نقطة محورية لا تتحرك فيها أحداث أو ينتقل عبرها شخص ، وإن الأحداث راكدة ومضطربة وإنني المتحدث الأوح ، وكل النص يمرق خلال وعيي أنا، حتى إنك يا قاري، وأنت المخاطب الأمل ، متشكل حسب موقعي أنا في النص، وأنت كشخصية رئيسية هنا لا تعرف نفسك إلا من خلال ...» (ص ٩٩). هي إعادة صياغة وتشكيل للعالم كله حيث تأخذ الناذة موقعها من الآخر المرجو. ويتوغل النص في الحكيم يتوحد القاري الخارجي مع القاري المنصوت في النص ليكتشف معا أبعادا جديدة في الذات وأثناء هذا تعمل مرة للكتابة على كشف الجميع وهكذا يتوصل القاري من مستهلك إلى منتج للنص يشارك في عملية الكتابة رغما عن لأن الرواية اقتضت عمله وأدخلته معها في كل التفاصيل المعبرة التي تحاول أن تجعل منها كلا متماسكا. «وهكذا ترى يا قاري أنني فقدت الحكمة في النص، أو تعمدت ذلك، أنا أن أوضح لك هذا لتترك ويطي الحقيقة في كوني لا أعرف إن كان نصي فعلا يتبع التفكير أم إنني أترك لك تلك الصفحات لأعو بكل جروحي إلى حضنك ...»

الإشارات والتحويلات:

(ص ١٠١). بكل هذا التوريط للقاري يصبح النص مريكا إذا يوضح أيجدية تلقيه ولكن «العمل الفني ليس كوب ماء في درجة حرارة الغرفة ولكنه يحتاج إلى تدريب وفي التدرج نفسه متعة للقاري» (٨) والتدرج مع نهاية النص يولد حميمية حتى يبد حوار حقيقي بين الكاتب والقاري.

«الرمال ، ذلك العالم الشاسع من الروعة، دائما ما أحلم أن أكون في كون كله رمال محض وأن أدوس في نراتها بأقدامي العارية، أقوت لمسافات باتساع العمر، هكذا أشعر بكل تلك الشفافية والاتساق ... وأقوت ، أقوت إلا ما نهاية» (ص ١٧). بنية «السيفان الرقيقة للكذب» بنية رملية ، كلما تتبع القاري الرواية في منطقة تفوق قدما في الأعماق والأحداث والتفاصيل ويمجد خروجه من تلك البقعة يفوق في بقعة أخرى وهكذا يتحول النص إلى مساحة شاسعة لا نهائية من الرمال لا يحدد نهايتها إلا الرواية نفسها.

النص يشبه الرمال في اتساعه ورحابته تحصل كل ذرة فيه عدة قرائن للعشق. تندمج الرواية في تحليل ما أسمته (معطيات العشق) وتقدم كل هذا للقاري رغم أن هذه الكتابة ليست إلا محاولة لترتيب أجزاء الذات المتبشرة. بتحليل معطيات العشق تكتشف الكتابة أبعاد الذات وتشارك معها القاري : «دولينا من أول لحظة، أجل هذه هي البداية يا قاري التي أرجأتها من بداية النص ، فكن متيقنا معي لأنني مع لجوئي لكل هذا أردت، لم أعرف بشكل يقيني ولماذا أنا في هذه الحالة الشعرية التي لا تدعو للفرح ، وتخترني في كل هذا الألم والتعاسة، وكذلك أنا لا أعرف بالضبط لماذا أنا أكتب هذا النص وما لا الفائدة من تدوين كل تلك الحقائق بتفاصيلها المرققة ، ولا أدري لماذا أنا أستعيد دائما يا قاري من أزمته ربما أنت مستريح ورائب في بقاءك فيها.. إنني أعاني وأنا في فراغ الصفحة أدور فأشبه إنسان ابن سينا المعلق في الفضاء ولكني حين أنزع عني العشق والسكينة والحروف أصير أنا ذات الحزن» (ص ٣٥ - ٣٦). أحد دلائل ابن سينا على وجود النفس هو افتراض وجود إنسان معلق في الفضاء بدون أي مؤثرات خارجية. والرواية تشبه نفسها بإنسان ابن سينا المعلق في الفضاء والمعلق في فراغ الصفحة. ثم تردف قائلة حين أنزع عني العشق أصير أنا ذات الحزن، وكان العشق جزء كامن في النفس لا سلاقة له بما في الخارج، فحين تنزع تصير هي الحزن أي أنه عندما تحكي الرواية عن حالة العشق فهي تحكي ذاتها، العشق هو الذات (الأنثوية) وكل التحويلات تحدث للعشق هي تحولات تحدث للذات في بداية النص تجعل الرواية من الطرف الآخر مقرر النهاية : «حين قلت لك قبل أيام أن الفسفات قد بدلت، لم أكن أعني تماما أنها بدلت فعلا ولكن كل لحظة تمر تجرفنا إلى نهاية مصطنعة - أنا،

وارتقاء نيرة الشجن. يخرج «محسن» من مجال الكتابة ليحل القاريء محله. إجلال واستبدال لمواجعة العشق؟ والرواية على وعي أيضا بهذا: فحشيت أن تخلفني لحظة خروج محسن وأنا أصارع الحزن» (ص ٩٠). هذا الوعي الشديد بخطورة الانزلاق في منعطف آخر هو علامة قرب انتهاء النص. أغرقت الرواية النص في تفاصيل العشق وتفاصيل الذات ثم - وكشأنها - استركت وعيها لتنهض من العثرة وتعلن فجأة: «لقد قررت هذا وبشكل مفاجئ» أن أتترك يا قارئي هؤلاء ريت على روحي التي تريق نفسها في هذا المثلث ثم تنكمش في الهوامش تسد جروحها بالكتمان والحزن» (ص ٩٤). وكان كل الصفحات السابقة وكل السرد يهدف إلى إعلان هذا القرار ويصارع الخوف من الفقد. ومع هذا القرار الملن - ولكنه ليس مفاجئا - تتغير نغمة الحكى، فتنهدت من التهوريمات والشاعرية الشديدة وتصبح أقوى وأكثر حسما لتلائم الحالة الشعرية: «اليوم هو الثلاثون من يونيو، أعاني منذ ثلاثة أيام وأنا أهيم نفسي للخروج الأخير من حيزك الانساني والكتاني، يجب أن ينتهي كل ذلك فعلا، ولكن من يملك قدرة الآلهة ليصحب بيده الآن على قلبي وقلبك، فعنود أحرارا وأبرياء» (ص ١٠٥). تستعد الرواية للخروج من الرمال معلقة انتهاء النص وخروج محسن منه. تستعين الرواية على تدويرها وجروحها بالقاريء: «تعال يا قارئي، هذه يدي اسميها من طيات الحكايا، وأمدني إليك. خذني من فضلك إلى الطاولة نفسها التي عندها تجلس، أريد أن أسند رأسي فيما بين ذراعيك المستندة على الطاولة وبين ظهرك، فلنا أضعف مما اعتدنا أن أقدم لك نفسي، ربما تتراني الآن عارية تماما لا أجد علامات اختبئها خلفها أو سطرًا أتقنظ عليه قبل أن أسقط أو معنى أتشبه به كي أستمز، ولا حروفاً تفتعل حزني» (ص ١٠٨ - ١٠٩). بانتهاء النص تترك الرواية انتهاء اللعبة وانتهاء طاقة الكتابة وتجدد على السيقان الرفيعة للكتاب قد غطت كل المساحات. تجتث غفاف السيد لك هذه للسيقان لتغطي المساحات الفارغة بكل تفاصيل ومعطيات العشق. وتتوقف بين الحين والآخر عن التوغل الأفقي للأحداث لتوسع بعض التفاصيل رأسيًا عن طريق القصص القصيرة وفي السرد تقيم علاقة حميمة مع القاريء لتكشف في النهاية زيف لعبة «التوافق والتبادل» فتقرب من النص إلى نصوص أخرى مخلفة وراءها القاريء الملحق في فضاء النص كما كانت هي معلقة في فضاء العشق. «دخلك في النص لتجد نفسك وحيدا في العتمة، مغروس حولك كل تلك السيقان الرفيعة، والتي لو سمحت لي أن أهبط في روحك يا قارئي بكل ذلك الهدوء والحزن التي سأسبغ بها نصوصا أخرى - فقد أتقنت اللعبة جيدا - ولكن لن أكون أنا فيها، ولن تكون أنت فيها، لأنك ببساطة هنا، تهوي في الخدعة لأهيل عليك السيقان الرفيعة للكتاب» (ص ١١٠).

نهاية غير متوقفة تطيح بكل الحميمية التي أرستها الكتابة

سانعها - وأن كل الذي يحدث الآن، أنت رتبته وتسقته جيدا، أدبرت المؤامرة على خير وجه، وقطعا أبدعت إخراجها في هذا شكل النهائي الذي تبان علي وسط الصحابه (ص ٨ - ٩). وتتوغل في النص بهذه المخطوطة، طرف صانع النهاية وطرف ساكن يقبل النهايات كما هي. فتستول الكتابة إلى فعل إيجابي يجب كل النهايات، فعل إرادي واع بكل المؤثرات الخارجية فلا تصبح الذات كائنات ابن سينا الملحق في الفضاء: «هل تتراني يا قارئي، إنني أتمد في هذه العثرة عند حافة اللوم. هذه عينك تستنفر طاقات مقوامتي ولكني أرفض مساعدتك لي على الخروج من ذلك الحزن، ذلك أنني أستطيع مرمغة ليكتمل النص، وربما إذا أفكر في ذلك بشكل مخرجاني مستهلك لثاني حزينه فعلا وإذا أدعي إنني أمتيه بالتمعاسه لأنها أداة في الاستعارة الإبداعية وربما الحزن يفريك يا قارئي للقراءة فثاني أعتذر عن ذلك الادعاء، فأنا فعلا أتعذب وأنت إذا تتراني في تلك الحالة الاستسلامية تندهش...» (ص ١٨) يصبح الإبداع قصديا وواعيا ومتوجها للبحث عن الأمان من الفقد.

الخوف من الفقد هو الذي يتحكم في النص. فالعلاقة قد انتهت لفظيا في الرابع والعشرين من أبريل والكتابة بدأت من هذا التاريخ واستمرت حتى ٢٠ يونيو. في العال من يونيو كان القرار النهائي لانتهاء العلاقة وتكتب الرواية عن العشرين يوما التي نلت ذلك وهي الفترة التي أتقنت فيها أن الخوف من الفقد هو الذي جعلها تتمسك بكل الأطراف الملهلة الروائية. والخوف من الفقد هو الذي يدفعها إلى التمسك بالقاريء والاستجداء به. تشرح له ذاتها - عشقاها من خلال تقديم كل التفاصيل، ثم تعتذر وتبرر: «أجد التفاصيل مهمة فأكتبها، لأنني لا أقدر أن أقدم لك نفسي مجزأة ومهترئة فلا يتسنى لك معرفتي لما تجمع الأجزاء المتاحة فلا تكفي لتكويني في واقعك، حتى لو كنت بذلك الأسهاب أكون نفسي بشكل مزعج أو رخيص» (ص ٥٩). وهكذا تسرد الرواية كل التفاصيل، العشق، الخيانة، الجسد، الكتابة، هي، هو، ولا تنسى أن تتأكد بين الحين والآخر من وجود القاريء معها. وتزداد مخاطبة القاريء حتى يصبح بالتدريج شخصية رئيسية: «أنت ترى إذن أيها القاريء أنك أصبحت مخاطب في النص وأنني قد تحدثت محسن إلى صيغ أخرى مختلفة، وهكذا تترك إنني ما كنت في حاجة إلي إلا لكي أخاطبها، ولما وجدتك قد الفتيتي فما أنا بكل ود أحتمي بك وأبدأ ذلك الطقس من الانعماج معك ومعانيتك أحيانا لأنك ربما تسيء فهمي وتعتبرني مخطئة» (ص ٦٩). وكأنما استعادة التفاصيل هي محاولة لإخراج «محسن» من مجال العشق مع الإبقاء على حالة العشق - الذات. أي محاولة لطرد كل الأجزاء الملهلة في الروح والحفاظ على الحالة الأصلية: «الحزن - المصطلح - للذات. وبهذا يتزامن لزيدك مخاطبة القاريء والتوجه له مع التلاشي التدريجي لمصورة «محسن» والتكثيف الشديد لحالة العشق

مع القاريء طوال النص. وهذه الأساطحة في حد ذاتها تقعد النص مصداقيته كسيرة ذاتية. وتقدم الكاتبة تفسيراً لهذه النهاية فتقول: «لقد ظلت أرسخ طوال النص إن ما أكتبه هو سيرة ذاتية ولكن القاريء من صناعي أنا كمبدعة وأردت أن أضفره مع السيرة الذاتية لكيلا تكون تقليدية». وهذا القاريء هو قارئها الخاص جداً وقد اختزلت ذاتي في حرف البلاء الملحفة به. جاءت النهاية قصيدة وغير متوقعة لأنني أردت أن أوضح أنني لم أكن تلك المستكنة المحجنى عليها طوال النص. بل كنت أغزل السيقان الرفيعة للكذب وأغرسها في حواف النص وقلب القاريء. لم أريد أن أكون مثل شهزاد التي ظلت تحكي وتحكي حتى تمد عمرها ليلة. ولكنني أردت أن أحكي وأحكي للقاريء كي استقطبه ثم أهمل عليه السيقان الرفيعة للكذب وأوقعه في نفس الخدعة التي وقعت فيها^(٩)، وي طرح هذا التفسير عدة نقاط أو بالأحرى احتمالات تساويل: أولاً: أن القاريء ليس إلا الوجه الآخر للرواية وفي محاولاتها لإيقاعه في خدعة السيقان الرفيعة للكذب تكرر الرواية بشكل محسوس كل التجربة التي مرت بها بل وتؤكددها، ثانياً: تكفن الرواية في تشكيل القاريء ثم تهمل عليه السيقان الرفيعة للكذب وكأنها تنتقم لذاتها المحجنى عليها، ثالثاً: تستقطب الرواية القاريء ثم تكشف له الخدعة التي وقع فيها فتحدث له صدمة تلق تدفعه إلى المرور بالتحويلات التي مرت بها الرواية.

وهذا التاويل الأخير هو أكثر التاويلات تماسكاً. فالعلاقة الحميمة التي تنشئها الرواية مع القاريء لا بد وأن تستقطبه وتدفعه لإعادة التفكير في الشكل النمطي للعلاقات والاستماع للصوت الأنثوي. وهذه التحويلات التي يمر بها القاريء بعد قراءته للنص فكرة إبداعية مكرورة فمثلاً في رواية «قلب الظلام» للكاتب جوزيف كورنارد يمر الراوي بتحويلات بعد استماعه وروايته لقصة «كورنر» وفي فيلم «جسور مقاطعة ماميسون» يمر الابن والابنة بتحويلات بعد قراءة مذكرات والدتهما، وفي فيلم «المرضى الانجليزي» الحاصل على جائزة الأوسكار هذا العام تمر الممرضة بتحويلات تتمثل في لحظات كشف عديدة بعد ولئامها استماعها لقصة المريض الانجليزي. ولكن ما هي دلالة أي تحولات يمر بها القاريء في «السيقان الرفيعة للكذب»؟ إذا افتتح القاريء بوجهة النظر المقدمة له في النص فهذا في حد ذاته تغيير في البنية القائمة. والرواية بتدفع قارئاً نموذجياً تم استقطابه بالفعل في نهاية النص وكأنها تقرر حدوث التغيير في النص نفسه. إقامة علاقة حميمة مع قارئها نموذجي ثم خداعه في الفقرة الأخيرة من النص يحدث خلطة شديدة في الصورة المتعارف عليها لأمراة تتحدث عن معطيات العشق.

سيرة ذاتية أم رواية؟ في الحالتين هي لحظة معرفة الذات وتعريفها ومحاورتها. النص ليس مجرد سرد لأحداث وقعد بالفعل بل هو محاولة لفهم هذه الأحداث وترتيب التفاصيل في نسق يكشف طبيعة الذات الكاتبة. الكتابة في حد ذاتها هي تعرف الذات على الذات من خلال الرؤية المعيارية التي تنتقي أحداثاً وتهمل أخرى. «السيقان الرفيعة للكذب» رؤية ذاتية انشوية للعشق. وهي ليست رؤية مغلقة على نفسها بشكل دوجماتي بل هي رؤية حوارية تشرك القاريء معها في التجربة وتقدم له تبريرات وشروحات وإعذاراً وتطلب منه المساعدة. هي رؤية ذاتية تسعى إلى الانفتاح على وعي الآخر والالتحام به ليتجاها سوياً صياغة جديدة للعشق. وفي النهاية أسوق ما قالته د. ماري تيريز عبدالمسيح في تحليلها لسندوية الحب في «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي: «السارد هنا لا يجاهر بخطيئته بل إنه في حديثه عن تجاربه في الحب يكشف عن مكون ذاته بما له وما عليه فيما يخصه ويخض الآخرين. ويتم الإفصاح عن الذات في أسلوب ذيلالكتيكي حوارى يشارك فيه السارد والقاريء معاً. حيث يخوض كل منهما التجربة عبر الآخر مما يهيئهما لتجاوز ذاتية الأنا لبلوغ الآخر. فالسارد يجاوز ذاتيته حينما يشرك القاريء في تجربته والقاريء يجاوز ذاتيته حين يخوض تجربة السارد. وإذا تحقق التواصل بين السارد والقاريء عبر التجربة الإبداعية يكون ما يطلق عليه بالمفهوم الارسطي بلوغ التنوير Peripeteia وبالمفهوم الديني الهدياية للحق»^(١٠).

هوامش:

- ١ - أخبار الأدب، ٢٧ يونيو ١٩٩٧، ص ٣.
- ٢ - شيرين البرونجا، «رحلة جلية»، مجلة صمعة، القاهرة ٩٦، ٢٢٤.
- ٣ - Shari Benatock, "Authorizing the Autobiographical," in Rolyn R. Warhal and Diane Price Herndl (eds.) *Feminisms*. USA: Rutgers University Press 1991 p. 1041.
- ٤ - Georges Gusdarf, "Conditions and Limits in Autobiography," in James Olney (ed.) *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980 p. 33.
- ٥ - حوار أجريته مع الكاتبة في ٢٢/٧/١٩٩٧.
- ٦ - يعني العيد... السيرة الذاتية الروائية... مجلة فصول ص ١٢.
- ٧ - Umberto Eco *The Role of The Reader: Explorations in The Semiotics of Texts*. London: Hutchinson. 1981. p. 7.
- ٨ - حوار مع ادوار الخراط بجريدة الدستور ١٩٩٧/٨/١٩، ص ١٢.
- ٩ - حوار مع الكاتبة.
- ١٠ - ماري تيريز عبدالمسيح، «هتوية الحب في طوق الحمامة»، ابداع، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٩٦، ص ٩٢.



أداء بعض أنماط الموسيقى

التقليدية العُمانية

الرزحة والرواح

مسلم بن احمد الكثيري *



١ - الرزحة

تعريف:

في لهجتهم، نسمع بعض العُمانيين يقولون إن فلانا من الناس «رازح»، بمعنى الرجل الوقور، العاقل... من هنا نعتقد جاءت تسمية التقليد الموسيقي العُماني الشهير بـ«الرزحة»، وفي ذلك المعنى منزلتها. فالرزحة يفتخر كل عُماني بأنه يجيدها، ويسعى إلى ممارستها أو الاستمتاع بحضور «الغيات أو الرزي» والمناسبات الأخرى التي تؤدي فيها، لأنها - الرزحة - لا تعرف الفروقات الاجتماعية الطبقية. أو الفئوية المهنية، فكل من موقعه الاجتماعي، شيخا كان أو فردا بسيطا في القبيلة، ينخرط في صفوف الرزحات دون أي شعور بأن هذا يقلل من مكانته الاجتماعية أو يحط من سمعته، بل العكس. ربما كان ذلك رقة من شأنه، وقدره بين الناس... بهذا الشكل تمارس الكثير من أنماط الموسيقى التقليدية في عُمان، وهذه هي مكانة الموسيقى التقليدية في المجتمع العُماني التقليدي.

في رزجة لال العود، وهذا الشكل الأخير يقسم أثناء الأداء، شلات تطيح (تنتهي) كل شلة فيما يعرف بالكسرة. وهذا الشكل أو النظام البنائي لشعر الرزجة النبطي، يتمثل كما ذكرنا في الآتي:

الشكل الأول: ويعرف بالشلّة الشكل الثاني: ويعرف بالمقصّب

وفي هذين الشكلين الشهيرين تطرق أغراض شعرية شتى، وبصفة عامة فإن شعر الرزجة يتناول على وجه الخصوص «الغزل والعامة»، إلى جانب الموضوعات الأدبية الأخرى الدينية وغيرها من الأغراض الأدبية التي نعرفها في الشعر العربي.

الأداء الحركي

كثيرا ما تدل تسميات أنماط موسيقى عُمان للموسيقى التقليدية إلى الأداءات الحركية التي تعتبر من صميم العمل الموسيقي ذاته، وهو أن لم يكن كذلك في رزجتنا، إلا أن التسمية ذاتها لا تظلم من الأيحاء به، والأداء الحركي لأنواع الرزجة مستفان:

— أولا: «اليسول أو الجول» وهي الحركات الفردية أو الثنائية، التي يؤديها طواغية أي واحد من الرازحين في رزحات المسيرة والقصائي.

— ثانيا: «الزفين» وهذا عبارة عن مميزات ثنائية بالسيف والتروس يؤديها بعض المجهزين ضمن قواعد متعارف عليها عند التقليديين في رزجة لال العود. «والزفانة أصلها حال اللال، ما حال قصائي ولا حال وهابي» و«من صاح الكاسر والطبل وعلقت الشلة لايد أن يدور صاحب السيف .. (الزفين) لازم (يكون) عنده دقة ومعرفة ودراية للسيف... لأن السيف ما كل واحد يجعله يزفن فيه» ورغم أن الأمر كذلك، يتردد كثير من الرواة عن ذكر زفانين مشهورين في منطقتهم أو ولايتهم، ربما يرجع سبب ذلك إلى كثرتهم. والزفين يعرف من خلال براعته في حماية نفسه من سيف مبارزة، وإن غلب لا يجرح خصمه إلا في المواضع المتعارف عليها في أصول الزفن:

— جبهة الوجه

— الميدان التي يقبض فيها الخصم الترس والسيف. والذي يجرح خصمه في غير هذه المواضع منقود.

لمحة عن اختلاف الأداء، وبعض مشاكل التسمية:

إن العمانيين الذين يؤدون الرزجة بأنواعها أو الرزجة كما يسميها بعضهم، ومتعلقاتها مثل: «الغازي أو العزوة كما يدعي أحيانا، والتعويطة، يتفقون على عدد تلك الأنواع

في لغتنا الأرشيفية الآن، نعرف الرزجة بأنها، نمط من الموسيقى التقليدية العُمانية، غير أنه من الواضح، أن الرزجة، كتسمية في اللغة للموسيقى التقليدية العُمانية، هي تصنيف تعارف عليه التقليديون بحيث جمعا في ظله عدة حالات موسيقية - أدبية نبطية، كما في قولهم: «رزجة مسيرة» أو «رزجة قصائي» أو «رزجة لال العود»، من هنا فإن النمط قد يعني عندنا حالة موسيقية واحدة أو عدة حالات موسيقية يجمعها اسم الأداء الشامل أو اسم «الطرب» كالرزحات على سبيل المثال، فكل تلك الحالات الموسيقية التقليدية، يصفها التقليديون بأنها «رزجة» أو «رزحات»، وفي إطار هذا التصنيف الذي اتفق عليه التقليديون، تتعدد السلوكيات المعينة لكل مرحلة من مراحل الأداء المتعارف بتسميات مستقلة تدل عليه، كما تستشف ذلك من قولهم: «رزجة» مسيرة مثلا أو رزجة «قصائي»، فبهذه الدلالات نعرف حدود وطبيعة سلوك أداء أي حالة من تلك الحالات الموسيقية التي نعرف أرشيفيا في مركز عُمان للموسيقى التقليدية بد الأنواع، على اعتبار أنها من نمط الرزجة، ولكنها في حقيقة الأمر تعرف بـ «الرزحات» عند التقليديين.. إنها «الرزحات أو الأنواع» التي ترتبط باسم الأداء الشامل، وبفعاليات وتقاليد اجتماعية عبر السنين، جعلت منها طرازا واحدا من الانتماء الموسيقي - الحركي - الأدبي المتماثل في الموروث الثقافي الشفاهي العُماني. وهذا النمط الموسيقي للموروث الشعري الشفاهي العُماني، يشهد السوان الموسيقي التقليدية للقبائل العربية في معظم المناطق الشمالية لسلطنة عمان، وتحديدا في المناطق التالية: المنطقة الداخلية، المنطقة الشرقية، ومعظم ولايات منطقة الباطنة، ومحافظة مسقط.

لقد كانت الرزحات دائما متزايا طرح جميع قضايا القبيلة والمجتمع العُماني، فشعر الرزجة سجل تاريخي لحياة الشعب العُماني، والشعراء كانوا دائما صوت قياتهم، وهم يتصفون بموهبة شعرية عالية، ويتميزون بالقدرة على ارتجاله في شتى الموضوعات الأدبية، فالشاعر أو الموهبي - كما يقول التقليديون - يبتدع النص كرد فعل لحادث شعري أو اجتماعي معين على نايحة وكسرة عادة ما تكون متوارثة. والشعراء الذين يقصودون أنواع الرزجة، لا ينفون الآلات الموسيقية أثناء الأداء، وهم أيضا محل تقدير واحترام المجتمع.

وشعر الرزجة معني، وهو ينسجم شكلا ومضمونا مع المتطلبات الأدائية لكل نوع من أنواع الرزجة، فمن الشكل الرباعي أو الثنائي في رزحات - القصافية والمسيرة، إلى شكل القصيدة التقليدية التي تتجاوز العشرين والثلاثين بيتا أو أكثر

✽ كتاب من سلطنة عمان.

أداء الرزحة :

كل مناسبات الفرح، التي يرغب أصحابها إضفاء جو من التكريم والجدية عليها، لا بد أن تكون الرزحة أهم مظهر من مظاهرها منذ القدم وإلى وقتنا الحاضر. فالرزحة تؤدي في مناسبات كثيرة، عامة وخاصة فهي وسيلة للتسلية والاحتفاء الجماعي الأول للعُمانيين، وهي أيضا «وسيلة تعبير الناس عن مطالبهم عند الأئمة والولاة، وكانت وسيلة إعلان الحرب وإعلان الانتصار والموافقة على الصلح والتوسط بين المتحاربين» من القبائل. إذن فإنها الرزحة - تقام لأسباب كثيرة، قد يكون السبب عيداً وطنياً أو عرساً من الأعراس، أو لأغراض السمر والتسلية، أو استقبال ضيف، إلى آخر ذلك من الأسباب الاجتماعية. وقد تقام الرزحة كذلك احتفالاً

بالأعياد الدينية مثل عيدي الفطر والأضحي المبارك. ويمتاز كل نوع من أنواع الرزحة بأسلوبه الأدائي الاستمراري التقليدي، والرزحات وثيقة الصلات، إلى درجة أنه يصعب أحياناً التمييز بين نصوص شلات النوعين رزحة المسيرة، ورزحة القصافية، والسائد في التقاليد العمانية أن تؤدي

جميع الرزحات في مناسبة واحدة بترتيب أدائي حركي - نوعي على الشكل التالي: رزحة المسيرة ثم القصافي وبعد ذلك العود، إضافة إلى قصيدة العازي (العزوة)، وصيحات التغطية

إن نظام الأداء الجماعي لأنواع الرزحة المتعاقب هذا يأتي حسب متطلبات الوضع الاحتفالي ويتسم بمزاجين.

الأول - حماسي - احتفالي، فيما يسمى بـرزحة المسيرة، ونزوة حماس المؤيدين لاشك بأنه يظهر جلياً في نوع شلات رزحة المسيرة التي تعرف بالمرويات.

الثاني - تطريبي، وهذا هو جوهر العمل الموسيقي - الأدبي في بقية أنواع الرزحة: القصافي واللال العود. وطريقة أداء الرزحات (الأنواع) بشكل عام، تكون عادة إما على هيئة مسيرة، أو بصقوف متعاقبة، وأنواع الرزحات هي:

والمحقات وترتيب أدائها في المناسبات الأهلية لسكان المناطق والمحافظات العمانية للترامية الأطراف. فمتلما هم متفقون حول مجمل التسميات والممارسات وطرق الأداء، يختلفون بشكل أو بآخر في تسميات أنواع الرزحة وأسلوب أداء ما يسميه التقليديون بالأنواع... وحتى في الكسرات. وهم يفضلون رزحة منطقة عن أخرى، وهذا ينطبق أيضاً على النيابات والقرى في الولاية الواحدة، فالطبيعة العمانية ذاتها تمتاز بمفارقات جغرافية واسعة، تنتزع بين السهول والجبال والصحاري التي قد تجتمع كلها في منطقة إدارية واحدة. وهكذا فإن رزحة الشرقية يختلف مزاجها عن رزحة الداخلية أو رزحة الباطنة أو رزحة محافظة مسقط، ونحن

نلاحظ بأن رزحة المنطقة الشرقية مميزة بأكثورة نوايها المشهورة كالخالدية (نسبة إلى ولاية وادي بني خالد) والصورية (نسبة إلى مدينة صور عاصمة المنطقة الشرقية العمانية) وغيرها. كما أن بعض الرواة يعتقد بأن رزحة القدماء كانت أفضل من رزحة اليوم، لأنهم يعتقدون بأن القدماء وكان لهم



حماس في الطرب» وكان لديهم الوقت الكافي لممارسته. وإلى جانب هذا، فنحن نعتقد بأن الدور التقليدي للشعراء النبطيين في المجتمع قد طرأ عليه بعض التبدل، وإن كنا قد لاحظنا اختفاء بعض أشكال الشعر والغناء التقليدي، فإن هذا التبدل بطبيعة الحال لا يهدد وجود الشعر النبطي ذاته، والموسيقى التقليدية المرتبطة به على وجه الخصوص، أما اختلافات التسمية لأنواع الرزحة فهي شائعة في اللهجات العمانية من منطقة إلى أخرى، وربما كانت رزحة المسيرة أكثر أنواع الرزحة التي تعدد فيها التسميات حتى أننا نلاحظ ذلك في الولاية الواحدة، ومن هذه التسميات: سيرة تسمية ليلية، هبية، مهبل أو هنبل، وهابي، شلات طريق، شلات الدرب. أما رزحة القصافي فقد يسمونها أحياناً قطفية أو قصافية أو قطافية.

رزحة المسيرة:

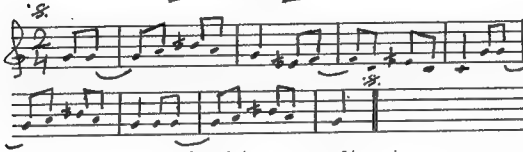
تؤدي على شكل مسيرة غنائية ، فحينما تكون أي مجموعة في طريقها الى مناسبة معينة كمرس مثلاً، أو للمشاركة في تكريم ضيف كبير وترتبط شلة قوية الذي تدخل بها مع الجماعة، وأداء هذه الرزحة حماسي كما عرفنا سابقاً على إيقاع سريع، والآلات هي طبول الكاسر والرحماني. وهذه شلة نوعها حربية في رزحة المسيرة ثلاثية الأبيات قديمة، رواية صالح بن ثويني الطولي:

الإيقاع:



الرحماني:
الكاسر:

الشلة:



يا حي يا قيوم يا مفرج الحوم
فرج علينا ساعة
تنبع ثواري الجوى يوم النور إتحوم
بسيمونا الماعة

ونلاحظ أن حرف الـ «ج» لا ينطق في لهجتهم ، ويستبدلون به حرف الهاء كما في كلمة «جواب» التي صارت «يواب» في مثال التعويطة التالية، التي نقتطع هنا جزءاً من بدايتها للاختصار:

المعيط : والمسلمين تكبر
المجموعة : اه اكبر

المعيط يواب أهل السيف يواب أهل الضيف
يواب أهل الطولة يواب رجال الدولة
يواب شرار الحرب يواب طعن وضرب
يواب سلالة هود يواب برق ورعود

وقد تستبدل كلمة «السيف» بأخرى مثل «أسوده» وهنا يغيب حرف الـ «د» في هذا المثال الذي للاختصار أيضاً ننقل جزءاً منه فقط وهو عن معجم موسيقي عُمان التقليدية الذي أعده الدكتور يوسف شوقي وساعده جمعة بن خميس الشيدي من مركز عُمان للموسيقى التقليدية (٢٨):

التعويطة والعازي:

يجب أن نتصور على سبيل المثال، بأن المجموعة السابقة التي جاءت من مكان ما وهي تؤدي رزحة المسيرة، قد استقبلتها جماعة من أهل الذي (المناسبة). وبعد اللقاء انضمت المجموعتان إلى بعضهما البعض وتابعتا المسيرة إلى المكان المخصص للاحتفال ثم تدور المجموعة كلها هناك دورة أو دورتين، وبهذا الشكل تكون رزحة المسيرة قد انتهت، من هنا يبدأ مباشرة شاعر من «أصحاب المكان» بقراءة قصيدة العازي الحماسية برقة بعض الأشخاص ومنهم حاملو طبول الرحماني والكاسر إلى جانب صاحب البرغوم وهم يرددون كلمة «وسلمت» ويصيحون بأعلى أصواتهم ويضربون على الطبول ضربات غير منتظمة يميزان إيقاعي. لأن الهدف منها فقط إحداث نوع من الضجيج مع صوت البرغوم خلف المعزي بعد نهاية كل بيت. والعادة أن يستهل المعزي عزوته «بصحات» التعويطة كما في المثال التالي من ولاية العوابي وهي إحدى ولايات منطقة الباطنة.



التسمية) ، لأنه يوصل العجز الآخر بالصدر الأول.

والعازي التالي لحافظ بن محمد العسكري، وهو واحد من كبار شعراء الرزحة أيضا في عُمان من المنطقة الشرقية، العزوة طويلة جدا ومشهورة، نقتطع منها بعض الأبيات فقط للتمثيل:

سميت بسمك يا غفور
يا من تسبح له الطيور
والحوت في لجج البحور
يشفع لنا يوم الجيام
يشفع لنا يوم النشور
في ساعة شاب الغرور
وانظم سطور في سطور
ويمدح مشايخ ولام
ويمدح مشايخ صبور
يالي على الدنيا نهور
خلوا لضاها ضوء نور
من بعد ما كانت ظلام

رغم أهمية التعويذة، والعازي بالذات في للموسيقى التقليدية والشعر النبطي العماني، إلا أننا في هذا المقام نكتفي ب تلك الإشارة حولهما التي نعتقد رغم استعجالنا في ذكر أمر العازي، قد أعطينا صورة موجزة عنه، وهذا هو الهدف الذي قصدناه وكذلك في بقية أنواع الرزحة ذاتها.

إنّ بهذا الشكل يقدم العازي ومقدمته، وبعد انتهاء أمرهما تبدأ مباشرة الرزحة الصغرى (القصائي):

ايه (متاف طويل)
سود ولاد العم المجموعة : هي (صبيحة قصيرة)
سود بحر طم هي
سود سيل عم هي
سود جبل صم هي
سود أهل الصيحات هي
سود أهل الركضات هي
سود أهل التاموس هي
سود صف مايوس هي
سود العدو منكوس هي

على هذا الشكل ينتقل المعزي بين «صور المديح والفخر» حتى يصل إلى آخر العبارة التي تقول: والمسلمين تكبر - الله اكبر، حينها يكون المعزي قد انتهى من عزوته، ثم يجاوبه آخر من شيوخ الذي يعزوة أخرى. وقد يقرأ الشاعر الواحد - أو صاحب العازي كما يقولون - أكثر من قصيدة التي تنظم غالبا وبالترتيب على الحروف الابجدية (الألفية) أو رقمية (عديّة). والمثال التالي من رواية الشيخ محمد بن علي بن هاشل الجرواني من ولاية صمم، وهي قصيدة قديمة في مدح البوش، نقتطع منها الأبيات التالية:

الألف : ألفت المثال وأثنت مدحي في الريال
لي صادمو يوم الجتال بمخلفات صارمات
ألبا : بطل المسلمين إلم عوايد من سنين
ياما وياما مجاهدين فوج الخيول الصافانات

وبعد أن يستهل الشاعر عزوته بمدح أبطال المسلمين من أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم وينتهي على الخيول ويرصفهن ويعتز بهن، يصل الشاعر إلى مبتغاه من قصيدته هذه التي هي كما ذكرنا في مدح البوش، نختار منها حرف العين:

العين : عوجات الرجاب إلهن شلاهب جباب
يترارجمن زرج الحراب وجهن ثرد الزايفات

حتى يقول :

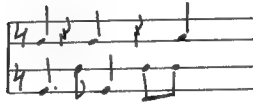
ألفا : في وجه البوش باس لي يعجبوا ريال جاس
ويكون من اشراف ناس تاج وعالي الدرجات

وهذا مثال لشكل آخر من قصائد المعازي يسميه الدكتور يوسف شوقي المعازي الموصول (ميزناها بالحرف الأسود المضمخ لتسهيل التعرف على سبب

رزقة القصافي

وهي «مال دورة» كما يصنفها أحد الرواة، وإيقاعها أبداً عن سابقه في رزقة المسيرة (اللقية). وللقصافي نحوي كثيرة، وأدائها يشمل كل واحد بمعنى أنه يمكن أن يشارك في أدائها أي شخص عنده الرغبة، وشلاقتها تميل إلى الغزل والقضايا الاجتماعية. والقصافي هي الرزقة الصغرى أو اللال الصغير من الناحيتين الموسيقية والأدبية، وهي أقل تعقيداً في هذا الصدد إذ أنها تستوعب الجميع، ويبدو أنها للكان المناسب لتدريب صغار الشعراء على طبيعة أداء الرزقة الكبيرة، وهي كانت تمثل التحضير لرزقة لال العود (الرزقة الكبيرة)، التي يتطلب أدائها عدداً معيَّناً من الناس، وشعراء من ذوي القدرات الخاصة على ارتجال الشعر، وليس بمن حضر كما هو الحال في رزقات المسيرة والقصافي.

شلة -سمائي ثنائية للراوي خلف بن سعيد بن عبدالله الجابري من ، ولاية قريات:



الإيقاع:

الرحماني:

الكاسر:

الشلة:

بشر سلامي أول ما بديت واحيي بالبلاد وأهلها
وأرضها خصيبة وبالقضايا رويت والمخايل تسوج إف حلها



وأخرى ثنائية أيضاً قديمة ، رواية صالح بن ثويني العلوي:



لا تنهولوا بالطرب تبعوا رسم دريته
وأجف علينا إيتعب لوا تعرفوا جصته

رِزْحة لال العود :

وهي تمثل ذروة عمل الرزحة الأكثر تقنية، والأكثر حرفة إن جاز التعبير من الناحيتين الموسيقية والأدبية (الشعرية)، بل الرزحة ذاتها هي اللال، وفي هذا المعنى يقول أحد الرواة من ولاية بوشري في محافظة مسقط «الرزحة أصلا أساسها اللال لكن فيها أقساماء». وتؤدي رزحة اللال بنايحتين: نايحة قصيرة أو نايحة طويلة، ويمكن التعرف على النحاوي الكثيرة، التي تنفرع من هذين التصنيفين، بواسطة ما يسميه صالح بن شويبي العلوي - وهو أحد الموسيقيين التقليديين المعروفين في عُمان - بـ «مسد الحرف» أو «كسره» فالنايحة القصيرة حسب قوله، هي التي يكسر فيها الحرف، وبالتالي مده يكون في النايحة الطويلة.

من هنا فإن كل نايحة تصنف على أنها طويلة أو قصيرة، نستطيع أن نلاحظ بأنها تتكون على الشكل التالي:

١ - النايحة (اللال): وهي غناء أو صياح المطرب كما يقول التقليديون باللال وأبيات الشلة بدون آلات موسيقية، وكل صف في الرزحة (اللال) يفترض أن

يكون له مطرب مهمته أداء النايحة، لأنه ليس كل واحد يجيدها، وقد كان أحد هؤلاء المطربين وهو سعيد بن مرهون بن شئون السبابي من بين الذين قابلتهم في ولاية قريات، وهو حافظ لعدد كبير من النوايح.

٢ - الكسرة أو القصصة: وهو غناء المقصبي، تؤدي بمصاحبة الطبول التقليدية، والكسرة يبدأها الصف الأول الذي بدأت عنده النايحة، فبينما مجموعة الصف الثاني تظل في مكانها «تميل تتحرك مجموعة الصف الأول حركة بطيئة برفقة الطبول على شكل نصف دائرة، إلى حين تلتقي بمجموعة الصف الثاني، ولأن أداء الكسرة بالطبع «حالهم رباعة» تقوم هذه المجموعة الأخيرة بمرافقة المجموعة الأولى حتى تصل إلى مكانها من حيث ما بدأت وهكذا تنتهي أو تطيح الشلة.

والمقصب الواحد يتكون من :

١ - عدد غير محدد من الشلات المترابطة من جميع نواحي البنيان التكويني للقصيدة النبطية، والشلة الواحدة تقسم عند الأداء بين صفوف المؤدين إلى : « وسقة »، وهي مهمة الصف الأول ومطربهم «و» لوجيبية، وهي الصف



يه/لا/ها/ليه/يه/لا/ليه/ويه/يه/لا/ها/ليه/يه/لا/ي



مثال لشكل المقصّب :

«شام» شاعرنا عامر بن سليمان لطوع الى زنجبار بشرق افريقيا، وكما هو معروف ، فان التواجد المعادي في هذه الجزيرة الافريقية منذ القدم قد قاد الى نشر الثقافة العربية الاسلامية في اجزاء كثيرة من شرق وحتى وسط افريقيا. وكانت اشكال الغناء التقليدي العُماني التي حملها معهم المهاجرون العمانيون الى هذه المناطق اثر واضح في الموسيقى التقليدية عند الافريقيين الذين اختلط بهم العرب العمانيون ، وكان في مقدمة تلك الاشكال الموسيقية العربية العُمانية التقليدية هي الرزحة الشهيرة، والمقصّب التالي عبارة عن حوار بين الشاعر وخادم مغنية بحرانية اسمها «لولوة او ليلي» - ورد اسمها في المقصّب - يدعى مبارك، كان الشاعر سليمان لطوع «يبي» منه يكون يدلّه إلين يدخله عليها لانه مغني ولجد (كبير) يبي يتكلم، وهي راعية قبرس ، تغني، روحها مهوية» ، واقام شاعرنا في «سلطنة زنجبار» وبقي بها الى ان توفي رحمة الله عليه والمقصّب التالي من رواية سالم بن خلفان الطالعي من المنطقة الشرقية ولاية بدية - الواسط . وقد ورد أيضا هذا المقصّب في نيجوان الشعبي الذي أصدرته وزارة التراث القومي والثقافة بنصه يختلف كثيرا عن هذا الذي بين ايدينا، ولم يكن هناك ذكر للمصدر الذي استقى منه الجامع النصوص. والديوان الذي كتب على غلافه متالكيف عامرين سليمان الشعبي» قد قام بجمع محتوياته فقيد الشاعر الذي كتب في مقدمة الديوان انه قد اعتمد في جمعه على كبار «السنن من الرواة والحفاظ» والنص التالي كما ورد في التفسيرات الصوتية في أرشيف المركز ، ونحن هنا بكل تأكيد لا ندعي بأنه النص الأمثل:

أمر علينا مبارك يا طويل العمر

جاللي تمشي صوب المجهى يسهلة
جتله : تمشي جاللي : تمشي للبحر

كوس تسلي عالخشا وتبردة
جتله : مبارك جريك تبريزة عطر

جاللي : العطر نسّم الليلو المتهدية
جتله : مبارك هيش اللي يشي النظر؟

جاللي : الخلدود، ووجتة متصفلة
جتله : مبارك هين الرمان الخضر؟

جاللي : الصلدر يسا عامر لي ما تفننة
جتله : الثرية وإلا هي روضة جمر؟

جاللي : الجسمر رعية وهذه سيّدة
جتله : الطريخ اتدله والاع الخطر؟

عبي تراها ديرة متمردة
وهكذا يستمر الحوار بين سؤال وجواب الى ان يقول

الشاعر على لسان الراوي:

يازا جلبي مثل لوح يرامي به بحر
مارة تشلّة الموي ومارة ترتبة

دعية محايّر ها تلالا شالغندر
لي داية بيسيّف الضليلة الباردة

والعين مشاعا لحراس القصر
ما ساهرت ليسلة ولاياته أرملة

وإذا تحطّر نمل من ولاد الذر
اثر طريجها حتى العامي يقنلة



الألات الموسيقية

٢ - الرواح

في مناسبات الأعراس خاصة، ومناسبات الأفراح عامة يؤدي الرواح أو ما يسمى بـ «لعب الهوى» من قبل الرجال والنساء البدو والحضر من قبائل الشحوح والظهريين والكمزاريين، سكان محافظة مسندم العُمانية، التي تقع إلى أقصى الشمال، من أراضي سلطنة عمان، وتشرف على مضيق هرمز الحيوي على الحدود البحرية المشتركة لدخل الخليج العربي مع إيران، وتعرف هذه المحافظة أيضا بمنطقة رؤوس الجبال. وفي حقيقة الأمر، كان هذا النمط من الموسيقى التقليدية يخص البدو سكان رؤوس الجبال الذين لا يزال الكثير منهم على رأس مؤدية في مدن المحافظة بعد أن أصبحت موطنهم الجديد، وكان هذا النوع من «النحل» (الغناء بلهجة أهل مسندم) هو الأشهر عندهم.

والواقع أنهم في ولايات محافظة مسندم، لا يختلفون على المسميات المتعددة لأنواع التقلبات التي تصيب هذا النمط من الموسيقى التقليدية العُمانية، الذي يؤديونه بأربعة سميات، وفي أربعة أوقات مختلفة أو يتغيرهم في أربعة «فروور» (بمعنى أوقات بلهجة الشحوح)، وكل تسمية تدل على هر - وقت - محدد في أوقات النهار أو الليل.

إن تلك التقلبات أو التغيرات التي تحصل لهذا النمط الموسيقي التقليدي لا تشمل إطلاقاً جوهر العملية الموسيقية - الحركية في الرواح بفروور المختلفة. فطريقة أداء حركات اللعبة بالنسبة للرجال والنساء تظل هي نفسها في كل الفروور، وتحت كل التسميات التي تطرئ يتكرر اللعب بدون أية تعديلات. والحال كذلك بالنسبة للغناء وطبيعة الإيقاع الذي يشكل من

الألات في موسيقى عُمان التقليدية بشكل عام محدودة الأنواع، وأكثرها آلات إيقاعية ومن أصول مختلفة، محلية عربية، وإفريقية، وآسيوية. وإذا نظرنا إلى الآلات التي تستخدم في أنواع الرزحة فإننا لن نجد إلى جانب آلة البرغوم أكثر من نوعين من الطبول هما:

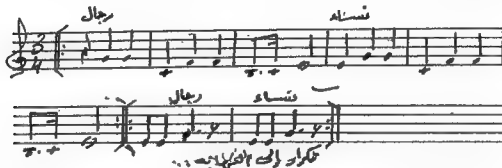
- طبل الرحماني، وهو الطبل الكبير، وقد يختصر اسمه أحياناً ويقال الطبل فقط.

- طبل الكاسر، وهو الطبل الصغير مقارن بزميله الرحماني، ولا يتغير اسمه هذا في كل مناطق السلطنة.

- البرغوم: آلة نفخ من قرن حيوان المها، وهو وحيد النغم، وهو يعتبر آلة أساسية جداً في رزحة المسيرة بالذات.

إن هذين النوعين من الطبول العُمانية الرحماني والكاسر، هما الأكثر استعمالاً في مختلف أنماط الموسيقى التقليدية على مستوى البلاد من شمالها إلى جنوبها، وقد تختلف تسميات بعضها من منطقة إلى أخرى، ولا توجد مقاييس موحدة لأحجام هذه الطبول عند الصنّاع حتى في المنطقة الواحدة، ولكن الثابت أنهما لا يفتقران في موسيقى عُمان التقليدية، وقد يعمل عدداً في بعض الممارسات الغنائية التقليدية إلى أكثر من عشر طبول في آن واحد كما هو سائد في لعب الهوى من محافظة مسندم (رؤوس الجبال) التي تقع في أقصى شمال السلطنة على الحدود مع إيران.

إن الطبول الكثيرة، والعلبان في نفس الوقت هم الذين يقدمون بعض الأوامر الحركية، ويفتون - أو شيء يشبه هذا - بمساعدة صفوف نساء، والمجموعات التقليدية هذه تقدم نحل - غناء - الهوى، البسيط كل مرة باسم جديد، يردد مع الكلمات القليلة جداً، الخالية تماماً من تركيبة لغوية، يمكن أن تعطينا شكلاً أو بيتاً شعرياً معيناً. ونادراً جداً أن يكون غناء لعب الهوى مصحوباً بنوع من الأبيات الشعرية، بل بشكل لحني يختلف عن الذي نسمعه في بقية التسجيلات في أرشيف مركز عُمان للموسيقى التقليدية، ذلك في قرية كمزار واصعوبة فهم نهم نكتفي هنا بتدوين الغناء.



فرور الرواح :

- سيرة : وتؤدي في الصباح من بعد الفجر الى حدود الثامنة صباحاً

هو هو هو سيرة

هو هو هو سيرة

- ثم صدوري : ويبدأ من نهاية السيرة الى حدود الثانية عشرة ظهراً.

هو هو هو صدوري

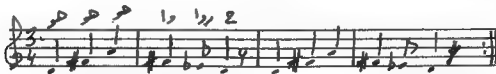
هو هو هو صدوري

- الرواح : يستمر طوال فترة العصر الى ما قبل المغرب، وعلى نفس النوال لا يتغير شيء، غير ذلك الرواح بدل صدوري. وهكذا يأتي

الفقر الأخير في هذا المسير الذي يسمى:

- السيرة : وتؤدي بعد نهاية الرواح، وقد يستمر الأداء طوال فترة الليل الى ما قبل الفجر. وعلى الشكل التالي يكون غناء الرواح

المتبادل بين النساء والرجال :



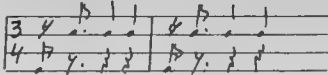
أو على الشكل التالي كما هو الحال في فيديو مسنم رقم (٧٠) للحقوظ في أرشيف مركز عُمان للموسيقى التقليدية:



الايقاع :

كثرة عدد الطبول في الرواح، هي ميزة من مميزات هذا النمط الموسيقي التقليدي العمالي، بل وهذا فعلا هو روحه وفعاليته ففي جميع فرور الرواح، يعتمد المؤدون، وبشكل أساسي على طبولهم والاداء الحركي. في هذا العمل الموسيقي يشكل المؤدون صفافا قد يتجاوز عدد الخمسة عشر شخصا. يقابله صف النساء بدور اللهب والورد ويقوم بعض الطبالين، من حين لآخر بأداء استعراضات جماعية، عبر سلسلة من التشكيلات والتأخلات، بينما يدور صف النساء ببطء شديد لكي يعطي نصف دائرة تقريبا

قاعدة ايقاع الرواح، هي ما نسميه هنا بـ «الانقلاب الايقاعي»، كما هو الحال في البرقة رغم اختلاف الميزان الايقاعي وأشياء أخرى كثيرة. وهذا الانقلاب يمكن حصره أساسا بين طبلين، ولان الطبول كثيرة، فإن كل طبال يقلب على الذي قبله، وهكذا تبدأ الجملة الايقاعية عند أول الطبالين:



اليد اليمنى

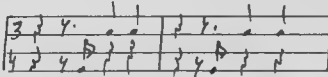
اليد اليسرى

ثم يتبع ذلك الطبال الثاني

اليد اليمنى :

اليد اليسرى :

ومهما كثرت الطبول فإن القاعدة الايقاعية تظل على هذا الشكل محصورة ميدنيا بين طبلين، فلو كان على سبيل المثال، هناك اثنا عشر طبالا في أحد فرور الرواح، فيسكون نصفهم يعزف الجملة الايقاعية الأولى ونصفهم الآخر للجملة الثانية وهكذا هو المبدأ. وهذا شأن الرواح أو لعب الهوى في مسندم، طيلا ولعبا.





مسرح تامبوورث هاكسلي الحب من الحبيبات مع الموت

هناء عبدالفتاح *



في «دنشواي» القرية المصرية. تفرقنا آلاف الكيلومترات، ويجمعنا عشقنا للمسرح. وربما كان الطريق مشتركاً، لكن للتوجه والأسلوب مختلفان لدى كل منا قدم عملية مسرح جروتوفسكي تقوم في جوهرها مع أسس التي كنت أنتهجها في مسرحي آنذاك. لذلك كله قررت الترحال من مصر كلها للتعرف - عن قرب - على ذلك الصنو - قريني جروتوفسكي واللقاء به.

سافرت إلى بولندا عام ١٩٧٤ في زيارة قصيرة للتعرف على ما أود دراسته فيها، وأعود إليها في عام ١٩٧٤ للدراسة المتخصصة الثانية لفنون المسرح.

هناك اكتشفت واثنين آخرين لا يقلان أهمية في قيمة فنهما عن جروتوفسكي هما: يزوييف شايينا — Jozef Szajna وتادوش كانتور — Tadeusz Kantor. هذان الفنانان المسرحيان ترجع أصولهما الفكرية والفنية الرفيعة إلى فنون التشكيل، وتحديدًا لفنون التصوير والسينوغرافيا. لقد درس الاثنان الفنون التشكيلية والسينوغرافيا بالمعاهد الأكاديمية البولندية المتخصصة. هجرا فنون المسرح التقليدية، ليبتعزغا لفنون السينوغرافيا والتشكيل داخل إطار الإخراج المسرحي.

كان الفنانان يختلفان عن جروتوفسكي اختلافات جوهرية. ففن شايينا وكانطور يعتمد في المقام الأول - على فن التنسيق التشكيلي وهارمونية العلاقات المرئية والبصرية بين مفردات العرض المسرحي بأكملها. بينما اعتمد مسرح جروتوفسكي على الممثل وينتهي عنده، أنه ينقب في سراديب روحه عن الحقيقة، ويصوغ هذه الحقيقة عبر أنات الممثل/الإنسان وعذاباته فيستحيل لديه قدسياً. بينما كان شايينا وكانطور يبدآن الممثل مفردة من المفردات كالديكور أو المهمة المسرحية (قطعة أكسسوار) أو على أحسن تقدير جزءاً من لوحة فنية، تتسم بجمالها الشكلي وقيمتها الداخلي متعلما نشاهد عند شايينا، أو قبحها الخارجي، وجمال محتواها الداخلي كما نرى عند كانتور.

اكتشفت - عندئذ - في بولندا أنني أمام تجريب مسرحي عالمي، يعبر بخلاصة بليغة عن نهايات مرحلة للمسرح العالمي في القرن العشرين، يفسل بها من أوسع أبوابه إلى مشارف القرن الواحد والعشرين... وبالأغراب!! فلن مسرح هؤلاء الرواد الثلاثة يدفع الناقد - اليوم - أن يجزم بأن مفردات اللغة المسرحية تقوم في لحظة سقوط الأدب، وتتعرض في ازدهار الرؤية التشكيلية، وتتعمق في تفهم سينوغرافية المكان، ولا محدودة الزمان. إن مسرح هؤلاء الرواد يضعنا أمام تعامل جديد لفكرة المسرح التي تتخلص من قيود الكلمة، ومباشرة شعارها وسذاجة مقولاتها، والاستغراق في مدلولها اللفظي والمعنوي (المعنى).

"Two mighty the
me
powerful?"



moj apiec

.. Zawodowianiny, i.e
Marian Kantor
12 stycznia 1942 umarł
na nowotwora

المكان . بولندا (وارسو)

الزمان عام ١٩٧٤

كنت على وفاق مع المصالح المسرحي «جروتوفسكي»^(١) ويأتي الوفاق ليس لتفهم منهج «مسرحه الفقير» فقط، بل ينبثق - قبل كل شيء - عن تلك الاشكالية والصياغة اللتين تبحثان لتفسيرهما - داخل اللغة المسرحية - عن طريق آخر للتفسير، وبعد جديد للتأويل. في بدايات السبعينات كنت أعرض تجربة مسرحية جديدة في وهي « ملك القطن، للكاتب المسرحي «يوسف ادريس» - قدمتها مع مجموعة من الممثلين - الهواة - الفلاحين الأميين ليس بالقراءة ولا بالكتابة فحصب بل بمفهوم المسرح ومنطوقه، لقد كان المسرح يمثل لهم احتفالية ومهرسقاء بل مرتعا للضحك والتسامح ومحمية اللقاء، كنا نسبح معا - دون أن نعرف كل منا الآخر، هو في فرتسواي - المدينة البولندية، وأنا

★ مسرحي وأستاذ جامعي من مصر .

قوى مستترة، متماسك الأطراف، لكنه ساكن، متأنق، جذاب. وعندما كان يحاول البعض القيام بخلاف ذلك، كانوا يواجهون إما بإيقاف إبداعاتهم أو نزع إعلانات و«بوسترات» مسرحياتهم من حواط وأجنية المسرح بحجج ورائع غير مقنعة كانت الرقابة تعدها وتطوهر عليها من أجل ذر الرماد في العيون.

وفي ظل هذه الظروف السياسية القاسية، تزايدت لامركزية الثقافة بشكل عام، والثقافة المسرحية بشكل خاص، حيث إن أعظم مسرح لم يكن بالعاصمة وأرسو، بل في الجنوب وأعظم أوبرا في الشمال، وأهم المراكز الثقافية في وسطها. وهكذا توزعت خريطة الثقافة المسرحية في أنحاء متفرقة من البلاد. لكن الأمر مع ما يبدو عليه من اتساع في رفعة الخدمة الثقافية، إلا أن الرقابة / ومحاكم الفتيش / كانت تقف بالمرصا. ضد تأويلات المبدعين وتفسيراتهم داخل رؤاهم المسرحية المتضمنة معاني الحرية والاستقلال عن الإمبراطورية السوفياتية والتحرر من رقة الشيوعيين والمطالبة بالتغيرات الجذرية. ولم يكن الفن المسرحي يمر عن ذلك بتألول مباشر مجووع أو شعار خطابي، فج، بل كان الفنانون ينسجون بقرائهم نسجاً فنياً يغوص في أعماق الزمن. وتخرج من بؤوره كنوز القدير، وزخم الأفكار، ويجال الصياغة ولذلك حكم على هؤلاء المسرحيين المستقلين المتحررين بالموت، فلا تمويل، ولا دعابة، ولا تشجيع، بل التقي والاحتياط.

لذلك كله اضطر جروتوفسكي أن يحكم على نفسه بالنفي، ليس خارج بلاده، بل نفي نفسه داخلها، مما ساعده في البحث عن ذاته، وتجدير طاقته البشرية بكل ما تحمله من مضامين ومشاعر، للابداق الحقيقي، دون تمويل حكومي، أو سند تموله معونات من السلطة. فينتشي جروتوفسكي (معهد لفنون الأداء والبحوث عن أساليب الممثل) أي «المعمل المسرحي» ويعتد فيه على الممثل اعتماداً جوهرياً وأساسياً ونهائياً، كما يطلع عن معمله زيه المسرحي، وماكياج، وديكورات، وإضاءته، وكل ما هو خارجي، يعرديه تملأ من شوائبه، لكنه يعق روحه، ويسعى إلى إثرائها.

وأهم ما استطاع جروتوفسكي فعله هو أنه لفظ من داخل الممثل قنائه الداخلي المقيد لحرية، فيندفع ذاك اندفاعاً أقرب إلى الجنون وخيل الدراويش إلى تحقيق معجزته، حيث يتعصر الممثل من كل شيء، إلا من إنسانيته المفرطة، فيكتشف في مواجهة ذاته. حراً ضاداً، ليحقق فناً مستقلاً صامياً. ويجعل جروتوفسكي هذا العري. هذا الفقر المادي الخالي من الزخرفة والتجليل - إلى ثراء إنساني خالص لا غنى للممثل عنه. لذا يغفو هذا المصلح المسرحي الكبير، للمتمرذ الأول والمعارض في جيش المعارضين الواقفين ضد النظام الشيوعي الرافض لحرية الفرد وتحرر الإبداع!!

لذلك يغفو مسرح هؤلاء وعلى رأسهم «كانتور» الذي تتعرض له اليوم، هو شعر الشعر، خلاصة الفن المسرحي، نستشف - غير أطره - قدرة كانتور ورغبته الحميمة، والحاجة الدؤوب في البحث عن جوهر الجوهر، واستنباط ما هو أثير من الكلمة، وأغنى من الشكلية الجامدة، وأعظم في التلقي من استرخاء المثقف الجالس في كرسية مضطجعا ومهما اختلعا حول كانتور أو اتفقنا مع أفكاره، أو ازددنا ابتعاداً عن أطروحاته، إلا أن كانتور يمثل بجوار «شايان» و«جروتوفسكي» عبقرية في البحث عن الخلاصة الفنية، ونقاء الفكر المسرحي، وسيطرة الرؤية، والثراء الذي لا حد له، لفقر المواد المستخدمة في سينوغرافية العرض المسرحي، فيستحيل مسرحه ثراء بلا حدود، وفننا من الفنون الخالصة التي تتخلص من الشوائب والقشور لحساب الجوهر الفني.

ومما يبحث على الدهشة أن جروتوفسكي ومعه كل من كانتور وشايان ونفر قليل من المبدعين البولنديين الذين كانوا - لفترة زمنية تزيد على نصف قرن من الزمان - قابعين في ظل نظام سياسي شمالي شيوعي مفلق، إلا أن هؤلاء الفنانين أنفسهم قد خرجوا من عقق الزجاجة، ليشيخوا أنذاك ثقافة مسرحية جديدة، ليس في بولندا فحسب، بل في العالم أجمع على الرغم من الستار الحديدي الذي كان يمنع أشعة شمس المعرفة من التسرب من بولندا وإليها، بل يمكن لنا القول إنهم استطاعوا أن يشكلوا لغة مسرحية عالمية جديدة تعكس بوضوح مسارات تختلف في الجوهر والشكل عن منجزات المسرح العالمي في نهايات القرن العشرين. إن النظام السياسي الشيوعي السابق قد فرض بقوة الحدود والأطر التي ينبغي عليها أن تتحرك داخلها الثقافة البولندية، وهي تتخلص في تعبير الفنان عن نفسه دون قيود، على شريطة عدم التعرض بالهجوم ضد هذا النظام. وفي مقابل ذلك تنفق الدولة على الثقافة بلا حدود وبأموال طائلة على مسارح الدولة الستة، كي يستغرق المثقفون ومن بينهم الفنانين في إنشغالهم بالحركة الثقافية والفنية ويتناسون سياسة النظام الشمولي الديكتاتوري، ولم يتقهّم النظام شيئاً من إبداع الفنان الخالص أو يضعه موضع الاعتبار.

لقد أطلق العنان للفنان البولندي للتعبير عن نفسه من جهة داخل قيوده، لكنه استطاع أن يبدع بدهوء، ويؤثر في الوقت نفسه على هذه الحدود، محاولاً من الجهة الأخرى استكمال أدواته، وصياغتها، والبحث لها عن مهارات وتقنيات جديدة، تعينه على اتقان مفردات لغة العرض المسرحي، مساعد ذلك على تواجد مسرح «البريتوار» المسرحي القومي والعالمي، والتعامل معه بحرص وندرة. وشكل ذلك من جهة ثالثة مكونات التلقي المسرحي البولندي العائلي لفن المسرح، واستطاعت بولندا أن تقيم نهضة مسرحية، شابة الأركان، قائمة على خلق مسرح

كانتور ردود أفعال إنسانية لأفعال غير إنسانية ، تدمر الإنسان وتصوغه وتعيد تركيبه وفقا لها ، وتلمي عليه ما يحلم به ، وما عليه فعله . انك لم يعد كانتور في حاجة الى الممثل / الحي ، بقدر حاجته للملحة الى الممثل / اللادة الخام التي يصوغها كانتور بتلاحمها مع قطع الاكسسوار والديكورات والأزياء والماكياج «البهلواني» والموسيقى وغيرها من مفردات العرض المسرحية . لتشكل سينوغرافية ما نراه وما نشاهده عبر عيون مخرجنا كانتور.. إن جميع هذه المفردات تنوب عن الكلمة الأدبية ، لكنها لا تحل محلها . فالكلمة تتغير وتليقها في مسرحه ، وتستحيل من كونها «أدباء الى ضرورة أن تكون «دراما» . تتساوى — بهذا المنطوق الفني — بنفس القدر في الوظيفة مع مفردات العرض المسرحي المعروض فوق خشبته . وتتوازي معها في فعل الحدث وتتضافر في التاويل .

منذ البداية كانت حصيلتي

— يستطرد كانتور —

منذ البداية ،

لم تكن حصيلتي في الفن مجرد «موديل»

أو انعكاس للحياة

أو حتى للواقع .

إنها عقيدة بدائية

ونظرة «للطبيعية»

وللمادية!!

الفن هو

إجابة

عن

ماهية الواقع

إنه تلك الضرورة الملحة .

تلك الاجابة

إنها هي — ربما —

جوهر الابداع

عندما يكون أكثر مأسوية .

هذا الواقع

تكون فيه أكثر قوة من الداخل

ضرورة الاجابة

إبداع

واقع آخر

حر

مستقل

قادر على أن يقدم انتصارا أخلاقيا

أما يوزيف شايينا هذا المبدع التالي من مبدعي لغة المسرح الجديدة ، فرغم اتقائه في بعض مفاهيم جروتوفسكي ، ورغم تعاونه المشترك على مستوى سينوغرافية العرض المسرحي «أكروبوليس» ومشراكته له في إخراجه ، إلا أن يفصل بين الاثنين الكثير . في المنهج والرؤية والتناول ، وتتعلق الملاحظة ذاتها إذا قارنا شايينا بكانتور حيث يبدو ظاهريا أنهما مشتركان في رؤية التشكيل ، لكنهما في التكوين الداخلي لمفهومهما عن المسرح مختلفان اختلافا واضحا في النظرة الى الرؤية السينوغرافية للعرض المسرحي . إنهما يشتركان في فكرة التعامل مع الممثل إنه عند شايينا وكانتور لا يملك شخصيته المستقلة . ومقاماته الفردية . بل هو أقرب الى التابع الى الممثل / الماريونيت / المانيكان . تأثر كانتور — عبر هذا المفهوم — بالصالح المسرحي الكبير والمخرج الانجليزي (إفارد جوردون كريج - E. G. Crag) ^(٢) صاحب فكرة الممثل / —الدمية/ الماريونيت لخلق ممثل طبع يتحرك وفق خطوط اللعبة التي يملأها عليه المخرج ، كما يحرك الممثلون خطوط / العروس / الماريونيت .

لقد سرق شايينا وجه الممثل ليخلق له وجها جديدا .

بهذا المنطق يقوم شايينا — عن وعي — بتجوييف روحه ، ليعبث فيه حياة تتواصل مع حيوات شخصوه الأخرى فوق خشبته ، لتتغامض جميعها في نسق تشكيلي مع أدوات العرض المسرحي الأخرى . يقوم بتجميل قيمه الخارجي ، لكشف عن خبايا بصريته ، فيحيله بطلا إنسانيا عاديا مقلنا . أو على الأقل إنسانا قريبا منا . إن شايينا مؤمن بإيمانا لا ريب فيه بأن العالم قد أودعنا قيم التدمير القبيحة . وخلق منا أناسا مشوهين في دواخلنا . مبهطلين في سرائرنا . نحيا في معسكرات موت جديدة شيدناها . بأنفسنا بعد تلك التي خلفتها لنا الحروب والقتل بظلالها على أنفوسنا وأرواحنا .

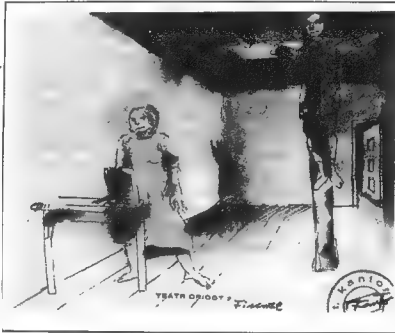
كانتور معزوفة موسيقية تعزف ألما

أما كانتور موضوع دراستنا — فيشيد مسرحه (كريكوت ٢ 2 CRICOT) تحت الأرض ، في سرية تامة . في شفق خاصة . بعيدا عن أعين الرقباء والجاندارم وعسس الثقافة الرسمية . ليقدم فنه المسرحي الخالص المستقل ، يستعين كانتور بالخالصة ويضرب بالتزخرف والتفلسف عرض الحائط . ينقلب مثل جروتوفسكي عن الجوهر ، فيقدم عري العري الإنساني فوق خشبته عبر تخمة الأزياء التي يرتديها مملووه وأسماهم . يسعى الى التعبير عن كل ما يحيط بهم ، وكيف يتشكلون وفقا لما يملأ عليهم هذا العالم الخارجي . داخل ديكورات تلخص رؤاهم الداخلية لهذا العالم . كمتخرجين — شركاء في الحياة مع الممثل الإنسان . ومع اكسسوارات (مهمات مسرحية) تصاغ وتشكل وفقا لما تملأه على الإنسان من أقدار وإرادات . يبدع فيها

أمام منافسه الأول معنا الانتصار معيدا لزمنا كبرياءه الروحي.

في أعماق تابووش كانتور نلتقي بعشقه الخاص للبنيوية والسريرية، وبين التصوير التجريبي الذي يطلق عليه "Informal" وبالداوية التي كان الفنان - شاعر المسرح - يستقي منها عن كذب إبداعاته، وقبل كل شيء نلتقي بتأثره بالتجريبي المسرحي «دوشامب» وبالهالينج - happening^(٢) - يصف

النقاد المسرحي
Gerald Carrsot
Talabot أعمال
كانتور المسرحية :
«بأنها إبداعات ليس
بالأماكن تحديدًا
داخل أطر معيار أو
تيار فني واحد -
ويستطرد النقاد
تألبوت قاتلا - لذلك
يصعب تصنيفها في
اتجاه مسرحي بعينه،
أو قالب فني بذاته...»
فكانتور متفتح على
إبداعات الآخرين،
وفي ذات الوقت
أصيل أصالة لا
حسد لها، وذاتي
أشد الذاتية، شاعر



تتقاطع تأثيراتها مع الفانتازيا، إنه الأخ الروحي لفيتكاتي - Wilkacy^(١) وشولز (٧) وهو في الوقت نفسه مبدع فريد، ومتفرد في فنه، متفرد لأن جراح فنه تبقى متخفة على الدوام ومسرحه ترتفع هامته، متعبدا هامت أولئك الذين لا يقدم، ومع ذلك فهو معجب بهم. ومتفرد، لأنه يصل بين تناقضاته الذاتية في معده من التوحد والهارمونية لا تنفرط حياته.

إن أهم ما يلفت نظر الناقد ورجل المسرح، هو موقف كانتور غير القابل للتغيير حول قضية توحّد الفنون ودمجها ودمجها في كيان إبداعي لا ينقسم ولا يتجزأ. فمن ناحية تهبنا أعماله منذ ظهورها في أفق التجريب العالمي، وصولا لتقدمها وإخراجها فوق خشبات مسارح غير تقليدية، تهبنا شمولية فنية غير محددة الأبعاد، بينما نلاحظ أن أطرها المادية فقيرة، لكنها غنية في الصيغة، وعميقة في الدلالة. ومن ناحية أخرى تمنح البعض من هذه الإبداعات تحديدا وفصلا واضعنا بين الانساق الفنية التي يستخدمها

كانتور في أعماله المسرحية بمهارة وعبقرية.

يقول كانتور : «أبدأ في إبداعاتي المسرحية من مسرح الصفر» .. ولا يعني هذا أنني أبدا من موقف درامي / مسرحي يعادل «صفر»، ولا يعني هذا كذلك أنه انقطاع في مسرحي بالمفهوم الحرفي لمصطلح «صفر» - عن مادية العمل الفني ومواضعه. بل هو ابتعاد - تحديدا - عن فكرة المسرح التي تقوم حتى اليوم على إبداع فن يتجه بشكل متصاعد نحو جيل الانفعالات، وإقترابا منه في منطقة تضاد فيها ردود الأفعال ضاروة، والتعبير المسرحي ميلودرامية. تمثل هذه الفكرة بداية ووهما. والفن الذي يعبر عني إنما يمثل منطقة لقاء الحياة اليومية عبر حذف التعبير المبالغ فيه، وانخفاض درجات حرارة الانفعال الصالح، يمثل هذا مسرحي الذي يقف بالرصد ضد الوهم، وضد فرض مواءمة الفن للواقع والانتقاء الملح به. (٨)

مسرح، مستقل في فنه إلى أقصى درجات الاستقلال.

يقول كانتور : «بجوار أحداث النص المسرحي، ينبغي أن تتواجد أحداث خشبة المسرح . فهذه الأحداث الأخيرة، يجب أن يفكر فيها المخرج تفكيرا عميقا، يتزامن يسير جنباً إلى جنب مع الأحداث . فأحداث النص مادة «جاهزة» وقد انتهينا منها. لذلك فإن تلصص خشبة المسرح يجعل خطوطها السينوغرافية تشكل هذه الأحداث في اتجاهات غير متوقعة بعد أن تخلق لكل حدث منها نهايته الخاصة. وأنا لا أقهر على الإطلاق ما يسمى بالنهايات السعيدة»^(٩).

ويرى الناقد السينوغرافي الفرنسي دينيس بايليه Denis Babel أن كانتور في فنه بينوي ولا بينوي، «تعبيري ولا تعبيري» - يستطرد النقاد بايليه أن كانتور عاشق للتيار المسرحي باوهاوس - Bauhaus^(١٠) . يقف بالرصد ضد العلمية في فنه، يستقي فنه من المنابع الأصيلة للرمزية،

VIGDY

TU NIE

POWRÓCE "

يقول كانتور عن موقفه من الفن.

كان هذا توافقاً مع

طبيعتي،

مع قدر التمرد

والاحتجاج

هذا الموقف الذي

كان فيه الواقع لا إنسانياً

قد أثار في نفسي

استفزازاً قوياً غير عادي

للاجابة

منحني قوة وعناداً

أحتاجها لإبداع

عمل فني عظيم

وحول هذه العظمة

كانت نفسي توافقة إليها

في ظني أنني أوضحت

بشكل كاف

دور الواقع،

الذي جاءني،

طوال حياتي

والذي دوماً

أعود إليه،

رغم أن مختلف أشكال المنطق

وأشكال الثوابت والاستقرار العقلي.

يمكن لنا أن نرصد كانتور - دون تردد - في خريطة

المبدعين المسرحيين التجريبيين المعاصرين ، باعتباره وجوداً

مبدعاً، واحداً من أولئك الذين قاموا منذ بدايات الأربعينات

وحتى موته في عام ١٩٩١ بتغيير المادة التشكيلية وحالتها من

مجرد مادة صماء إلى كيان حي فعال تبذعه الحالة المسرحية.

وكانتور - بهذا المفهوم - يمثل واحداً من أهم التشكيليين

المعاصرين من جانب ، ومن الجانب الآخر واحداً من أشهر

مبدعي التجريب المسرحي البولندي والعالي في القرن العشرين.

وبموته ينهي مرحلة خصبة من هذا التجريب.

منذ الثلاثينات من هذا القرن انشغل كانتور بالرسم

(التصوير) والمسرح (على المستويين: السينوغرافيا

والإخراج المسرحي). يعني هذا أنه أبدع أعمالاً اللقطات من

التجريب الطليعي آنذاك أفضل ما فيه، فيتواصل تجريبه

بالتجريب العالمي المعاصر. نشأت هذه الأعمال في اللحظة



السبع الثاني عشر . أكتوبر ١٩٩٧ . تونس

Kuizha Wodan

التي كان التجريب المسرحي في أمس الحاجة إليها.

إن الأحداث والحوادث الصغيرة والكبيرة - يستطرد كانتور - ليست عادية، يومية، معلقة تنسم بطابعها التقليدي، بل إنها مادة جيدة يمكن لنا أن نخلق منها خليطاً منهرساً ومنفرساً في الواقع. للتقطعا من الطريق اللبومي، أمتحها استقلالية، أخلصها من مسبباتها وأثرها المرتبة عنها، أعيد ترتيبها، أبعدها بشكل غير متكرر وغير شائع، حتى تتواجد مستقلة، فتجذب المتلقين^(٩).

ويعلق كانتور على حديثه شعراً
إن واقع الحياة
وقد رسمته بقدر كاف
ووضعته في مكانه الصحيح
فيه أو ضد ما فيه
يوجد مسرحي
تصاويري ورسوماتي
أعالي الفنية
ذلك الواقع .. الآخر
مستقل
وحر.

المولد والمفتشا

ولد كانتور في السادس من أبريل عام ١٩١٥ بمدينة فيلپولي - Wielopole (وهو اسم إحدى مسرحيات كانتور الهامة) - إنها مدينة صغيرة تقع في شرق بولندا - تفتش ميادها الكبير بعض الشوارع الفقيرة، وأماكن العبادة، وبشر ماء. استمتحت احتفالات المدينة الموسمية بنوع من التظاهرات الفنية، والمسيرات الشعبية، الزاخرة بالأعلام والأزياء الملونة، التي يترديها الفلاحون والفلاحات، والفئات الشعبية.

«الأب / المدرس - يستطرد كانتور - لم يعد من الحرب إلى بيتي. أما الأم وأنا، فكانا نطقن نحن الاثنين عند شقيق جدتنا، الذي كان رجل دين داخل الكنيسة - وكان هذا يعد لطفل مثلي عالماً زاحراً بالأسرار - حيث كنت أشعر في أعماقي بشعور متين قوي بالروابط العائلية. كنت أنظر بفخر إلى شقيق جدتي وهو يتلو آيات من الانجيل، فضلاً عن أنني - كجميع أقراني من الأطفال - كنت أطمح فرحاً لأشاهد هذا الكوخ الشعبي المصنوع على شكل لعبة (والمسمى بالبولندية) : شوبكا (Szopka)، وهو كوخ مليء بالشخصيات العرائسية التي تمثل شخصيات وجواريي المسيح لاحتفالاً بعيد مولده أو بعيد القيامة المجيد، حيث «الكوليس، الملونة، وجراس المكان بخوزاتهم المعدنية، في عام ١٩٢٢ انتقلنا إلى مدينة تارنوف (Tarnow)، دأومت هناك

الداسة في المدرسة. «تارنوف مدينة قديمة تحوي كاتدرائية قوطية الطراز رائعة، زاخرة بالمباني الأثرية البديعة البولندية ومن بينها المعابد الدينية القديمة. وفي نهاية الدراسة الاعدادية والثانوية تدرّج أولى محاولاتي للرسم (التصوير)، كنت في هذه الفترة متأثراً بالرمزية ونفوذها. لقد قررت - آنذاك - أن أصبح رساماً».

كما قلت سابقاً

- يؤكد كانتور -

لم يكن الفن وليس هو
مجرد موديل
أو انعكاس للواقع
وعلى أي حال من الأحوال
ليس انعكاساً روائياً
أو وثيقة
وليس الفن إدانة
ولا هو بمركز للانتماء
أمام قضاء الأجيال القادمة
أو التاريخ.

وبعد انتهائه من المدرسة الثانوية، التحق كانتور بأكاديمية الفنون الجميلة في عام ١٩٣٤: «غرقت طوال السنوات الثلاث الأولى في حالة من الكسل، الناتجة عن الشعور باللامبالاة الخالية من أي طموحات كبرى. لم تمنحني نماذج رسومات أساتذتي أو تصاويرهم نبضات أكثر طموحاً. لقد منحني فقط قدرة معرفية بمقتنيات لغة الرسم والتصوير والمؤثرات الفنية المتعارف عليها آنذاك في فن الرسم أما معرفية بالوعي الفني داخل الفنان وغمزه في نفسه، فلم يدخل هذا في نطاق برنامج أساتذتي الفنانين، لأنهم هم أنفسهم لا يملكونه. في هذا المناخ لم يكن ثمة حديث حول أي نوع من أنواع التطور الفني، لقد أرسى الرسم باعتباره فناً - ذات كانتور - فوجد نفسه فجأة يتعلم مفردات لغته التشكيلية الفنية ويصوغها، ويطورها في «التألييه» الذي كان يشرف عليه الفنان السينوغرافي الأشهر - كارل فريتش^(١٠)، ذلك الخبير والفنان الكبير الذي لم يكن متخصصاً فقط في المسرح الأوروبي، بل كان عارفاً وخبيراً في فنون المسرح الأسيري. وكان هذا شيئاً نادر الحدوث آنذاك:

«من المؤكد أنني اليوم لم أكن سأطلق عليه «تألييه» - يؤكد كانتور - فلن عدد الطلبة بلغ أربعة أفراد فقط. كان يوسعنا القيام بذلك الذي كان يروق لنا قوله: أن نرسم على مادة القماش، على الورق، فوق الحوائط. أن نصمم، نلصق المنيكانات، كان يظهر في الأفق «كارول فريكتش» من وقت

الرسامين الذين لم يكملوا دراساتهم الفنية. دارت المناقشات فيما بينهم وفي اثنتائها لم يعبروا فيها عن آراء راديكالية متطرفة. ويذكر كانتور أنه في هذا المناخ نظم الفنانون المسرحيون مسرحا سريا أطلق عليه «مسرح ما تحت الأرض». فالرؤية التي سيطرت عليه وشكلته، قد أدت بكانتور الى الاعتراف بلا أهمية القول الأدبي الصريح أو التعبير الواضع الشكلي لشكل العالم خارجيا. كما أدى به كذلك الى الاعتراف بالتجريد باعتباره مسارا إيجابيا، لأن الأساليب والحقائق الطورية، تؤدي في نهاية الأمر الى إبداع العمل الفني بشكل يفصل انفصالا كاملا عن الطبيعة، باعجازها وتكاملها.

يقول كانتور

منذ البداية كنت

مرتبطا بأفكار

راديكالية طليعية

فالراديكالية كانت تعني لي

روحا مغامرة،

وكانت الأفكار الطليعية

شمولية، عالمية

خارج الحدود والأقدار

خارج الأوطان.

إن حدود الأفكار الطليعية

لم تنحصر في نطاق واحد

أو أنساق محدودة، قد تلاحت

داخل كيانات الفنون، الشعر، الرسم

الموسيقى، المسرح.

كنت أشعر بالمرض عند مصطلح:

«المنطق الفني للعمل الإبداعي»

لذلك اهتمت

أكثر وأكثر

بما تعنيه «الرؤية العميقة»

بما يدور حوله العمل الفني لأسلوب التفكير:

للتعريف ولـ...

لأسلوب.

لذلك أنشد كثيرا!!

تعاملت

وأتعامل

مع تلك المسارح، وتحديدًا مع الفرق

المسرحية، التي تظهر

لآخر. وكان في معظم الأحوال يحكي لنا عن أسفاره المتسمة بطابع المغامرة، وعن حياته المرسومة بروح الفن وعذباته. كان في هذا عقريا يملك روحا من الدعاية الفطنة والقرطة في آن واحد. عندئذ قدمت بفعل ما أبدعه تحت مسؤوليتي الذاتية، في أثناء ذلك الزمن الذي يعود الى ما قبل الحرب، اهتمت اهتماما كبيرا بالبنوية، وبأوهاوس (Bauhaus)، أمنت أنه من هذه المصادر ينبع تيار الطليعية المعاصرة في المسرح الجديد، تيار آثار القلائد وهمد بمعده القديم والمتحفى والمتزمت. وكان هذا التيار الحديث يعمله آنذاك فنانون متميزون من أمثال «ستجيمسكي - Strzemiński» و«كوبرو - Kbro»، لكنني لم أكن على يقين داخلي نهائي بهذا التيار. كان بالنسبة لي شيئا من قبيل جيل شامق يصعب الوصول الى قمته. آنذاك كنت منغمسا حتى ركبتني في «الرمزية»، لقد تربيت - يستطرد كانتور - في عشق الفن، عشق ذلك الذي كان عصيانا، ثورة، كل ما هو طليعي وتجريسي وجديد. بداية من التكميلية وتيار «Supermatyzm» - ماوروس - Malewicz، وصولا الى «Uinizm» - بينوية مايورهود. بالمسرح الحر لتايورف، وبمسرح فاخنانجوف، ومسرح باوهاس، وباليه تريار يتشني «Bale Triadyczny» - وبانجي بروناشكو (١١) - فنان السينوغرافيا الكبير - الذي لم يأل جهدا في التعبير عما يخلده، مما كان يعد آنذاك ثورة في فن المسرح ويليون شيلار (١٢) - المصلح المسرحي البولندي الكبير. وقبل الحرب العالمية الأولى تأثرت ببدايات مسرح «كريكوت» قبل أن اتولاه (١٣) واستمر في تطويره. تأثرت كذلك بتماثيل (يارميانكي - Jaremianki) و(فيتشينسكي Wilcinski).

عاش كانتور في فترة ازدهرت فيها الفنون التشكيلية الطليعية المبهره في بولندا، خاصة البنوية. كما ازدهر فيها كذلك آنذاك التراث الأدبي الرمزي، والمسرح الرومانتيكي البولندي وفي الوقت نفسه كان كانتور يشاهد المسرح، فيسافر الى (لغوف) شم (وارسو) ليري أعمالا مسرحية ذات طابع مسرحي يتميز بشموليته وأدواته الفنية الجديدة لاستاذ جيله الفنان ليون شيلار

نضبت الحرب العالمية الثانية فيما بعد في السنوات (١٩٣٩ - ١٩٤٥) ضياع شامل عزلة كاملة. قطع العلاقات الانسانية وبتر تأثيرها الثقافي، غواية التراث الثقافي الفني جذبه وتأثيره. فالمخزون الثقافي / الفني قد ابتعد فجأة عن مساره ليصبح عالما أسطوريا. يبدو الواقع هنا مكتفاً تكشفاً شديداً. لدرجة أنه لم تكشف جميع المشكلات الجمالية عن نفسها. طالب هذا الواقع بقرارات وتعريفات تنتم بالحداثة والجدّة. فالحياة الفنية كانت ممنوعة، ومسارستها تهدد بعقوبة الموت. لقد جن الراهب. في هذه الظروف الشاقة اجتمعت جماعة من الشباب، معظمهم من

ينحو نحو آخر، ويسير مسيرته المختلفة المتميزة بجديتها
وطرحها الجديد خاصة في مسرحه.

هدد الألمان أصحاب المسارح بالموت أو إرسالهم إلى
معسكرات الموت الرهيبة في حالة ما إذا قدموا عروضاً مسرحية.
ومع ذلك فإن كانتور كان يعد خطة لإخراج مسرحية «عودة
أوديسيوس» التي أسقط كانتور أحداثها على الواقع لتعبر عن
الشرطة أو «الجائدرام» الألمانية المراقبة لحطة القطار بالمدينة
بشكل مستمر مهذب لأمم البولنديين. كان على أوديسيوس -
وفقاً لتفسير كانتور - أن يعيد انتكاه إلى كراكوف المدينة الرمز
بواسطة القطار. ولصعوبة تحقيق فكرة هذا العمل الجريء الذي
يحمل مغزى سياسياً وإخلاقياً على مستوى الإخراج فإن الألمان
يمنعون ظهور العرض فوق خشبة:

«دكتا نرسي - كمسرحيين مجددين - للوصول إلى شيء آخر -
يؤكد كانتور - ليس لنقل الواقع إلى فن المسرح، بل لوضع المادة
الواقعية والخيالية معاً فوق الخشبة بطريق فني يستخلص
مصادرها الفنية من الواقع المحيط بنا. كن نرسي إلى تكثيف
الواقع ذاته. لم يكن ثمة علاقة مشتركة بين أوديسيوس والمسرح
الذي تعودنا أن نشاهده بمنظور تقليدي / تاريخي. كان الذي
كنت أعنيه من وجود أوديسيوس هو عودته من ذلك الواقع
الاجريفي المنقطن، القائم على ثوابت هندسية، لقد اقتحم
أوديسيوس القصر مباشرة، قصراً مليئاً بالقاذورات تنتاب حالة
من الفوضى والارتباك، محاطاً بأناس لم ينشغلوا به على
الاطلاق، لا يهمهم قدره، ولا أفعاله، ولا تجواله ولا رحيله، ولا
نزاه، ولا حتى مغامراته. أولئك الذين يجلسون فوق مقاعدهم
الوثيرة، مرتدين صنادير ويزرات وستران متسخة، يضعون
فوق رؤوسهم قبعات تخفي أعينهم محاطين بالمصناديق وتلال
الأوراق المكسدة. فأوديسيوس يتقحم حياتهم، مخترقاً جيبهم،
كاشفاً عن أسرارهم.

ورغم كل مساوئ العدو الهتلري الفاشم، ينجح كانتور في
تقديم عرضه المسرحي «عودة أوديسيوس» أخيراً في شقة سرية
خاصة. ولم تستطع السلطات الألمانية أن تكتشف مكان العرض،
فلم يكن بمقدورهم العثور على الشقة / المسرح في الوقت الذي
لاقت هذه المسرحية نجاحاً وهشدي من النقاد والجمهور المكون
من تفر قليل مشاهد لا يزيد على العشرين كل يوم من أيام
العرض.

يقول كانتور -

«في أثناء تقديمي للعرض المسرحي «عودة أوديسيوس»
أضفت إليه بعض المقاطع من الحياة اليومية، مغزلة وبشعة
دك منقورة، أسلاك حديدية صلبة، عجلة عربية متهالكة، أكرام
قديمة تغطيها الأتربة، رداء عسكري حقيقي، حتى مصابيح

كثيراً في السنوات الأخيرة
تجديداً في العشرات الأخيرة من السنوات (٥٥)

والتي تقوم بأسلوب
سطحي، للتأثير الصافي
دون انحياز

و..... برؤية داعية

قمت في مسرحي ورسوماتي باستغلال
تلك الاكتشافات العظيمة:

السريالية، الهابننج
وغيرها وغيرها ...

لقد هن هذان المفهومان - السريالية والهابننج - نفسي،
هذه اسمت بالاختراق الجنوني لفكره وعقيدته الفنية حيث قدم
أول عمل مسرحي في تحت عنوان «أورفيوش» لجان كوكنو.
ويستطرد كانتور قائلاً «ولقد اتخذت منه مقاطع ومشاهد
حفظتها في ذاكرتي الفنية لتفنيدي فيما بعد في تجربتي المسرحية.
ثم أخرجت بعد ذلك مسرحية «بالادينا» Balladyna للشاعر
المسرحي الرومانتيكي البولندي / يوليوش سورغافسكي. (١٢)
ثم قدم كانتور عودة أوديسيوس للشاعر المسرحي والمصلح
الكبير البولندي فسبانيانكي (١٣) وأخرج هذه المسرحيات في
شق خاصة.

في مناز تلك الأيام قبل الكثير من القصص والحكايات عن
تادوش كانتور، يرى بعضها أن مخرجنا الشاعر الرسام،
كان يبحث عن خبزه اليومي بفضل الرسم تارة، وتارة أخرى
بواسطة البحث عن أعمال يكلفه بها الآخرون. كان من أمهات -
آنذاك - العمل الذي كلف به شخص مهم بالآثار ملك مطعم،
طلب منه أن يرسم لوحة تصور حصاناً أهرج، أو - وهذا هو
الأهم - حصاناً كبيراً أهرج. يضع كانتور بمعونة أصدقائه هذه
اللوحة الكبيرة فوق عربة يجرها خصيصاً لهذا الغرض. مالت
العربة في لحظة وقعت على رأس الحصان الحقيقي الذي يجر
العربة وفوقها العربة. فزع الحصان، وبدأ يعدو نحو الحرس
الألمان أمام بوابة قلعة «فاقل» بلبلية المحتلة من قبل الألمان
وهي مدينة (كراكوف) في أثناء الاحتلال النازي لبولندا في
سنوات الحرب العالمية الثانية. اتجهت العربة نحو مقر المندوب
السامي الألماني هانز فرانك. وبصعوبة بالغة استطاع الحوذي
أن يكبح جماح الحصان الذي أصيغت رأسه بالألوان. عاد
الججميع مسرعين، ولوحة الحصان الأهرج تخترق رأس
الحصان الحقيقي الضعيف الوهن. وصلوا أخيراً إلى المطعم
المقصود. لمسق كانتور القماش المرسوم بفضه والبعض. ثم
بيعت اللوحة - رغم كل ما حدث لها - بثمن باهظ واعتبرها النقاد
عملاً تجديدياً هاماً. لكن تجريد كانتور كان في حقيقة الأمر

انجازات كانتور في فن التصوير بمدينة كراكوت البولندية في الفترة (١٩٤٩ - ١٩٥٥).

كانت المرحلة السابقة مرحلة يتعامل معها الفنان بشكل جوهري مع مفهوم المادة، والمفهوم الديناميكي للفراغ المسرحي. أما المرحلة الجديدة فهي مرحلة الأحداث العارضة أو تلك التي تقوم على الصدفة. وتنبثق في نهاية الامر مرحلة التعامل مع العمل الفني باعتباره مرحلة ليست نهائية.

فنون السينوغرافيا ومسرح كانتور:

ومنذ نهايات الحرب العالمية الثانية وحتى الستينات يحتل فن كانتور مكانة بارزة في فنون السينوغرافيا المسرحية العالية. ففي فترة (١٩٤٩ - ١٩٥٥) استطاع كانتور أن يتواصل في عمله الفني الحدائي باعتباره سينوغرافا. كانت هذه الأعمال السينوغرافية التي صممها تبعد فنه عن الأطر التقليدية، وهي السمة الغالبة التي تصطبغ بها أعمال أهم المسارح في المدينة القديمة كراكوف التي يقطن بها (مسرح ستاري «القديم» Teatr im. Slowacki) (مسرح سورفادسكي) . من أهم هذه الأعمال مسرحية «دقة بدة» التي صمم لها كانتور سينوغرافيا عام ١٩٥٤ حيث يضع لها مقترحات فنية تتسم بالجرأة والشجاعة ويعد عمله هذا عملا متمسما بالألحاد والكفر بالقيم الفنية السائدة آنذاك.

لا يثير كانتور الاهتمام المسرحي الذي ينحصر في تحقيق الاطر السينوغرافية فقط، بل توجه هذه السينوغرافية نقل العمل برمته وبشكل مصري نحو نشاط فني يقع ما بين فني «السينوغرافيا» و«الاخراج». لقد منح هذا ديكورات مسرحية (دقة بدة) طالبا آخر ومثالا للاقتحام الواعي بالتشكيل داخل مفهوم الاخراج المسرحي الشامل وتحديد النص المسرحي وتحليله وفقا لقتضيات الأدوات التشكيلية والمفردات السينوغرافية التي تحل محل الحدث، وتؤثر كذلك في وضعية الممثلين المميزين. فالديكورات ومكوناتها المكونة من التفاصيل الصغيرة، والمعلقة لعناصر معمارية عامة، تؤدي وظائفها الدرامية بشكل متكامل ومتميز. فهدفها التعبير عن الفضاء الخارجي الممثل لكيان مكون من الاكسسوارات (اللمهات المسرحية) الثابتة والمتحركة إنه يقترح - كانتور - تحديد خشبة المسرح في نقاط، ويمكن لعب فوقه للممثل في أثناء الحدث الدرامي.

إن هذا الأسلوب في تناول العمل الفني يمثل البرنامج الفني لابداعات كانتور فيما بعد. وفي حالات أخرى نجده يتبع تمام الابتعاد عن «الواقعية» متجها نحو التبسيط الشديد في الديكور وحذفه، متصدعا حقيقة فنية هامة - يستطرد كانتور - إنه في اللحظة التي يتواجد فيها السينوغراف تكتشف أنه نفسه مخرج

الاضاءة التي استغنت بها في المسرح الحقيقي استخدمتها في المسرح / الشقة، ولم تستجب لتعليماتي فقد اكتشفت أنها غير صالحة واضطرتني الى استخدام لجأت عابية، كما استخدمت حوض غسل مستهلكا، علقت فوق غطاء دورة مياه، لقد اضاف كل فرد من جماعة الفريق من لحنه، ما استعشره ضروريا للموقف الدرامي الذي يعطى. فلم يكن هناك مفهوم فوقي اتبناه كـمخرج. اضطررنا لصنع مدفع في ورشتنا المسرحية المتواضعة (وقد صنعت قوهة المدفع بشكل سري داخل ورشة المسرح، وساعدني في صنعها العمال البولنديون). عندما نفذ كل هذا، أصبحت الفكرة الرئيسية للمسرحية أقل أهمية. كان الأهم هو ما أطلقت عليه *environnement* أي المكان المحيط بنا، كل ما يبرز بالمواد والأفعال المأخوذة من المحصول عليه، داخل إطار هذا المحيط. والمختارة من تلك البيئة والمصنفة في كيان فني متكامل.

فترة الاحتلال النازي وبداية النضج

كانت فترة الاحتلال الألماني النازي لبولندا مرحلة من مراحل الدراسة الثمانية لكانتور فيما يخص فكرة «الطليعية» في الفن. ومع أن المسارح البولندية قد أغلقت، فلم يسمح في تلك الفترة - كما ذكرنا - بتقديم الفعل المسرحي المعبر لاذك كان لا بد من مرحلة من التركيز والدراسة الثمانية - ليتقن من تلك الفترة تيار «الطليعية»، ويخرج من مجرد كونه مرحلة أو خطوة «الطينوية» عند كانتور - متجزا بها «التعبيرية» وصولا والمستقبلية» التي انبثقت بدورها عن رمزية كل من ميرلند وفيسبائسكي مروراً بكافكا وجوميروفيتش^(١٥) وشولز وصولاً إلى فيتيكفيتش، فالطليعية كذلك هي رافد جوهري في ابداعات تجريب كانتور. بالإضافة الى اعمال «دوشامب» ويعد كانتور واحدا من مريديها، ودائما ما كان يعود إليها ويذكر تأثيرها في أعماله الإبداعية التجريبية.

يسافر كانتور في عام ١٩٤٧ للمرة الأولى إلى باريس، فيتعرف هناك على تيارات الفن الحديث: السريالية، التجريدية غير التكميلية وقبل كل شيء يكتشف اكتشافا هاما في Palais de la Decouverte حيث يؤكد على انجاز الفنان وعشقه للشئ الغامض. غير التفاصيل اختراق حدوده. هذا الاكتشاف هو تعرف وعيه بالبنية الداخلية للمادة - مقاطع من المعادن، الخلايا الوراثية الجزيئات التي هي اشبه ما تكون بالذرات... الخ. انه يلاحظ في هذه المواد «مفهوم الطبيعة» الحاوية داخلها «الأبدية» والاحمدودية يلاحظ فيها تقجيرا لكل الاطر الانثروبولوجية.

في عام ١٩٥٥ تبدأ مرحلة فنية جديدة، وهي عودته ثانية الى التعامل الحياتي المادي، والنظرة الطبيعية الى الفنون. هنا يبرز كانتور باعتباره واحدا من أهم المصورين المحدثين في الفن التشكيلي البولندي. فينظم معرضا في العام نفسه، تعرض فيه

في ذات الوقت ، لأنه يقوم بنفسه بتصميم الأطار التشكيلي وإبداعه أي إخراجه فوق الخشبة».

ففي العرض المسرحي «صانعة الأحذية الساحرة» يلخص كانتور - المخرج المسرحي الشامل - ديكوراتيه ويوظفها وظيفة جديدة لتغلب مجرد قطع اكسسوار على شكل عدة مواث. وكراسي وسلاالم ، كانت تكفي كانتور ليتمكن من الناحية الشكلية من صياغة الفضاء المسرحي بعد تحديده ومن ناحية الرؤية الإخراجية كانت تكفيه وضعية الممثلين فوق الخشبة، وفقا للمناخ الفني اللازم والملائم لهم. يقول كانتور معلقا على فن الإخراج المسرحي.

أسلوب كهذا

ألا وهو إخراج العرض المسرحي وهو أسلوب يستخدم استخداما شائعا في يومنا حيث يمكن لنا قول شيء قول الحقيقة بأكملها،

أسلوب كهذا

عريب عني فقد تطلعت الى شيء أعلى مرتبة أكثر اتساعا.

ما الذي أعنيه؟

أعني أن أحطط معرفتي لم تنغلق

في حدود واقع بولندا

بل أفتحمت معرفتي

وتداخلت مع الفكر الإنساني العالمي.

يرتبط تادوش كانتور ارتباطا حميميا بالادية. ويفترق من ينبوع النبوية، ويطل أعماله تحليلا نقديا من منطلق الفن السريالي، ويلفظ التعبيري باحسا عن الرمز الصافي. لكن شمة قضية رئيسية مشتركة يتواصل من خلالها المبدعون البولنديون وعلى رأسهم كانتور - وهي كيف يمكن أن يكون الفنان فنانا عالميا وليس إقليمي في الوقت الذي ينبغي فيه أن يكون بولنديا حتى الخنا؟ لقد عبر عن ذلك الكاتب المسرحي البولندي الطليعي فيتولد جومبروفيتش عندما قال: «حول أدبي قرن ونصف القرن من الزمان. حفظنا في ذاكرتنا - نحن البولنديين - نوعا خاصا من الدراما، هي دراما الضياع ! ضياع الاستقلال. والتي نتبينها في شفتنا الحلي - ويستطرد جومبروفيتش قائلا- إن البولندي الذي شكلته بولندا داخل وسط افئق، وبين تقاليدته وتراثه، كان عليه بالضرورة أن يستحيل إنسانا سيئا، كما كان يتخيله الغرب. ويمكن لنا تصور

الفرنسي وهو يعبد فرنسا، والانجليزي اتجلترا، ذلك لانها يكفيانها كل شيء، ويجعلان إنسانتهما متميزا عن الآخر. ولكن أن تصبح إنسانا. يعني هذا الكثير. أكثر من كونك فرنسيا. وأن تكون أوروبيا يعني هذا أكثر من كونك انجليزيا أو فرنسيا. لذلك فإن البشر المتفلقين داخل مجتمعات أسوأ من تلك المذكورة، مثل بولندا والارجنتين وبغاريا... الخ جعلنا نلاحظ وجود ذلك الشعور الذعوت بالقومية عند أولئك البشر. إنهم منهازون لبلادهم، مشكلون لكيانها، وكانها بالنسبة لهم قضية حياة أو موت. فإما أن تنفصل عن ذلك الانغلاق داخل ثقافتك الذاتية، ولما أن تخلق مسافة بينك وبين هذه الثقافة»^(١٦).

فن كانتور المقتحم

إن كانتور فنان يتميز بقوة شخصيته النفاذة، وبصيرته الفنية. لا يتدحرج تحت قاشمة أولئك الفنانين المقتحمين وراء أعمالهم الإبداعية. بل على النقيض من ذلك، فإن النقاد والجمهور لا يتحدثون عنه فقط، ولا يتكبرون عنه صفحاتهم. بل يحاولون اقتحام عالمه، ورغم ذلك يظل كانتور أحجية ولغزا فنيين يصعب اكتشافهما. ولا يكفي كانتور بسطوره النقاد أو حتى بوجودهم الفعلي في صالة المتفرجين لكنه يمثل بنفسه نفسه فوق الخشبة أمام جمهوره فيقف أمامهم ليقود عمله. ويرصد أنفاس جمهوره.

في «فيلوبولو فيليبولا» نكتشف أن هذا العرض المسرحي، يتكون عبر سيرته الذاتية، ويتشكل من ذكرياته الخاصة.

ورغم أن العرض المسرحي «فليفتفن الفنانون — Niech szczena zlyscu» يمس قضية الفن برمه، إلا أنه يصل العرض المسرحي بذاته وشخصيته. وفي العرض المسرحي «لن أعود هنا ثانية nigdytu juz nie powroce» يقحم كانتور نفسه داخلا ومستقرا لأحداث عرضه المسرحي. ونكتشف أنه بذلك يمثل ثانية ذاته فوق الخشبة، للدرجة التي لم يعد قادرا فيها للحاق للتعبير عن نفسه

إن كانتور لا يتعامل مع العمل المسرحي تعامللا عابريا. إنه بالنسبة له بمثابة اعتراف أو تصريح ذاتي للفنان-وفي الوقت الذي يغدو فيه الإنسان فنانا ذا شخصية مستقلة غاية في شعورها بالتميز والخصوصية ، إلا أنه يعترج داخل نسج العمل الفني امتزاجا يفقد معه مقوماته الذاتية التي حرص على التظاهر بها. إنه في مسرحه يفرض في مياه بحر الفن الذي لا نرى من فوقه اليابسة. يعترج بشخصه، يصارعها، يخاف عليها يعايشها، وينساعها، عندما يشاهدها ويلاحظ تحركاتها.

إنه يرى الفن المسرحي قضية موضوعية. لأنه لا يترك إبداعه المسرحي جاهزا للعرض حتى النهاية، لذلك فإنه يوجد لنفسه مكانا فوق الخشبة أحيانا في أثناء تقديم العرض المسرحي أمام المتفرجين، وأحيانا أخرى يدخل نفسه في قلب الأحداث.

لم يتوقف كانتور في حياته عن أن يكون ساخرا سخريه
لأذعة من كل شيء، ولذلك سهل العثور في كتاباته المثقلة ببرامجه
الفنية ، على أقوال وتصريحات تلمس روح هذه السخريه
اللاذعة ، وتكاتيه، ونقده الحاد، في مسرحه تغدو الفكاهة وتلك
المفارقة عنصرين دراميين جوهريين، عاملين أساسيين فوق كل
الاعتبارات الفنية الأخرى. إن هذه الروح الفكاهة الساخرة وتلك
المفارقة المؤسسية عمل عند كانتور - الدرر الوحيدة الدافعة
عن كرامة الإنسان وكبريائه، في الدفاع عن نفسه لمواجهة القمع
الجدير بالذكر أننا نلاحظ أن كانتور وهو يقود عروضه
المسرحية ، فوق الخشبة لا يضحك أو يبتسم على الإطلاق بل إنه
يقف في معظم الأحوال فوق الخشبة غاضبا من ممثليه، من
جمهوره، لأنهم لا يفهمونه، بل لنا أحيانا ما نراه غاضبا من
نفسه...!

ومن أهم الهامات مسرح كانتور الجديد، كانت درامات
«فيكتاسي» للكاتب المسرحي البولندي / الطليعي. إن تقديمه
أعمال هذا الكاتب مهتد لخلق مسرحه التجريبي الذي مهد
لخلق أشكال مسرحية مبتكرة. «مسرح اللاشكل» المذكور عام
١٩٦٠، و«مسرح الصفر» عام ١٩٦٣، و«مسرح الأحداث» عام
١٩٦٣ و«مسرح الموت» عام ١٩٧٥.

إن أعمال كانتور داخل بنية المسرح البولندي الطليعي بوجه
خاص، المسرح الأوروبي الطليعي بوجه عام، ترمي منذ البداية
نحو إيصال المسرح بإيقاعات متغيرات الفن الحديث - خاصة
بالصمغ التشكيلية الجديدة للأشكال المسرحية غير التقليدية. لم
يتوقف إنتاج هذا الفنان المسرحي الطليعي عند صيغة من
الصمغ أو شكل من الأشكال الثابتة، بل كانت تتغير عروضه
المسرحية وفق متغيرات الطرح المتباينة. فأحيانا كان مسرح
كانتور يستحيل تظاهرة مسرحية، وأحيانا أخرى ما كان يطوع
ذاته الفنية وفقا لطبيعة اللادة المسرحية وخصوصيتها، حيث
تشكل هذه المادة تغدو علامة ودلالة تشكيليتين، عبر مسرحه
الذي كان يطلق عليه «مسرح الصفر» استطاع كانتور أن يخلق
واقعا ذاتيا مستقلا مسرحه. واستعان في ذلك بالفض المسرحي
كدرية، وبالمثل كوسيط وأوصلهما إلى درجة «الصفر» أي
الفصل ما بين الحدث المسرحي «الممثل» والنص الدرامي
«المؤلف»، ليضعهما في علاقة جدلية، يستغل فيها تناقص
المطروح وشعرية اللحظة المسرحية.

وتشابت التجارب المسرحية عند كانتور، ونتج عنها
سلسلة من العروض المسرحية المتممة لتبار «الهابنتج»، من أهم
هذه الأعمال المسرحية الهابنتج الأولى Happening - Cricotage
بوارسو عام ١٩٦٥، Happening Mroski وقد دارت أحداث
هذا العرض المسرحي الأخير فوق «بلاص» ساحل البلطيق عام
١٩٦٧.

إن هذه الذاتية المقحة والتي تبدو أن لها أثرها السليمي في
العمل المسرحي - هي في الوقت نفسه قيمة فنية موضوعية لا
تتفصل عن العمل المسرحي ككل، بل تضع نصب أعين المتفرجين
وضعية مؤشرة ومثيرة في آن واحد، مما يجعل ذات
كانتور/ الممثل ملحا رئيسيا في فنه المسرحي المتميز. ومن هنا
يمكن لنا أن نقدر ذلك التأثير المزوج - عند نقاد كثيرين - عندما
يقومون بتحليل أعمال كانتور، وتفسيرها. إنهم دائما ما يكتبون
عن إبداعاته محللين وناقدين من حيث تمثيلها لقيم نقدية
ونقيضها. فكانتور بنيوي ولا بنيوي، عقلاني ولا عقلاني،
تعبيري ولا تعبيري. إن ملامح هذا التناقض حقيقة فهي تتكون
من لوحة رائعة الجمال، ورغم ذلك فإن بناء لوحة ما تتعبد
الفرضية فيها أو الأطروحة - بالمفهوم الأدبي للمصطلح - إنما
تتمثل نوعا من الاستعارة الفنية، وليس تفاوتاً أو ارتباطاً داليا،
بل تحليلا مختبريا يؤدي إلى نتيجة واضحة، فيجوار هذه
التناقضات لابد أن ثمة شخصية جوهريه وأساسية ، تقدر
جوهر إبداع كانتور ، ينبغي العثور عليها بشكل مباشر في أعماله
الأكثر أهمية ونضوجا، كما ينبغي التعريف بالدور أو الوظيفة
التي يجدها العرض المسرحي، والذي يمكن أن تكون له وفقا
لهذا المنظور وأهميته المصرية.

نادرا ما يتحدث كانتور عن نفسه، وعندما يتحدث فلنأنا
نستشعر في حديثه شيئا أقرب إلى الاعتراف الهامس. وبأنه ليس
بمقدوره التحدث عن كل شيء.

«ليس يصحح أن الإنسان المعاصر مجرد فكر انتصر على
الرعب لا تؤمنوا بذلك! فالرعب موجود. في مواجهة العالم
الخارجي، الرعب في مواجهة القدر، الرعب في مواجهة الموت.
الرعب في مواجهة المجهول، في مواجهة الدمار، في مواجهة الفراغ
- ويستلزم كانتور في حديثه - ليس يصحح أن الفنان يظل وأنه
المنتصر غير الخائف، كما تعلمنا الأسطورة التقليدية .. فلنؤمنوا
معي أن الإنسان الفقير بلا سلاح، هو إبداع للمضي ولذلك فإن
الفنان اختار اليوم مكانه في مواجهة القمع والرعب القائمين في
حضرانتنا. وهو واع بهما وعيا لا حدود له فالقزم يولد داخل
الوعي، ويوقوفه أمامكم في مواجهته، إنما يقف كما لو كان
متهمًا، والقضاه لرحمة في قلوبهم، لكنهم عادلون. وهذا هو
الاختلاف ما بين «الباديين» الذين يشعرون بأنهم ورثة الفن
الحقيقي وبينني. ولأنني أقف في مكان أمامكم متهمًا وأمام
قضايتي، فينبغي تجربتي ساحتني. لا أعرف بالضبط ما هي تلك
الأسباب التي ستؤدي إلى براءتي أو حتى إلى أسباب اتهامي!
لكن الوقوف واجب أمامكم، كما كان يحدث في الأيام السالفة ..
لقد وقفت في قصص الاتهام.. في «الفصل الدرامي» (٥٥٠) .. ولأنني
الآن أعترف وأقول .. لقد نسيت، وعرفت، عرفت بكل تأكيد ..
أؤكد لكم هذا سيدي وسادتي» (٧٧).

اعينهم الزجالية نحو الجمهور. بعد دقائق من الزمن القصير/ الطويل نشاهد بدا ترتفع الى اعل بشكل متجدد تنقصها الجراة، حيث يستجيب إصبعان يرتفعان رويدا رويدا، ويمتدان شيئا فشيئا مسكبين بالفراغ، ينهض الجيزة/ السنون، يتلمسون مقاعدهم: هرم الأجساد، الأيادي المرتفعة ارتقاعا يتسم بالقة في حركة خرساء متوسلة، تسترث الأخر للالاجية، لا يوجد هنا شخص يصيح، وشخص ينادي الآخر. أما الكبار/ السنون أنفسهم فهم يتلمصون القضاء داخل قاعة الدرس للهروب من الفصل المدرسي. بعد لحظات عند سماع النغمة العالية للحن «الفالس» المزجج للطفل، يدخلون عدة مرات حيث يحيطون بالفصل، مهولين بعرائسهم «المانيكان» وهي قرائتهم، فكل دمية أو مانيكان ما هو إلا قرين لصاحبه وظل لحامله، مقترنين بهذا المنطق القضي والسيتكولوجي بفكرة الانسان وقربه عند ارتو. تؤدي معنى دراميا جديدا وهو فكرة إزدواجية الذات، وتتاقض الأضداد وتوافقها في أن واحد، مقترنين في ذلك من الفكرة العبثية الجروتسكية: الأطفال (الولادة) بالموتى (الفضاء)، فالبعض معلقون بلا حركة، والبعض يصلطم بالأخر في حركة دائمة وكأنهم يشعرون بتأنيب الضمير بسبب وجودهم الحيواني غير المفهوم والمنعدم المعنى. فهم أجساد ليشر كاريكاتيريين يمثلون بلا خلل اسرار ماضيهم - على حد تعبير كانتور.

«في الوقت الذي يجلسون فيه فوق مقاعدهم تتبع بجوارهم طولتهم. إن هذا الدخول المتعاقب من وإلى الفصل الدراسي يمثل في الوقت نفسه القنومات الشخصية والفردية لنماذج من الشخصيات / الأكسسوارات فهي - كما يؤكد كانتور - شخصيات ملتصقة ومعاطة بكل ما خلف من طفولتنا، تلك الشخصيات التي عاشت في الماضي إقذارها السالفة - غير المستحبة والمكرهه - عبر أحلامهم ورغباتهم وبراءتهم المقهورة»^(١٨).

لذلك نحن نشاهد بين هذه الشخصيات للتوعية القديمة فوق خشبة المسرح توالي الأحداث العرض المسرحي، وهو توال مكون من سلسلة التكريرات الدرسية المتغيرة، نشاهدنا خلال صيغة أقرب ما تكون إلى المفارقة الضاحكة، عبر رؤية ذاتية للعيال والطفولة والشيخوخة والموت. وقد أخذت أحداث من مشاهد مسرحية جومور Torum، للكاتب المسرحي البولندي موزجوفسكي Mozgowiec. وهي مشاهد مفخرة في هذا العرض بقصد خلق التوتر الدرامي بين الواقع المسرحي والواقع التخييل. فالدرسة تذكرنا هنا بصخب الطلبة، والدرس يلهمس الدائرة الأدبية من الأسئلة والاجابات، والاستبترارات والملاحم المتسمة بالغباء، والشعور بالخوف أمام المعلم، والدخول إلى دورة المياه والخروج منها، عبر مشاهد من الاشارة والاستقرار. يقدم كل

«فالبابنجه» بمنطق الفنان التشكيلي المسرحي كانتور - هو وضع العمل الفني في الواقع الحياتي. أما الفن الذي يعنيه ويضعه في موضع الاعتبار، فهو الفن الذي يعمل له «شمولية الواقع» قبل أي شيء آخر. يتواجد كانتور في كل عرض مسرحي فوق خشبة المسرح، رابطا دور المخرج بدور المشراف على طقس احتفالي، إن حضوره الفعلي في عروضه المسرحية، إنما يقدم التخلص من الابهام المسرحي الذي قد يحدث عند المخرج، وفي الوقت نفسه يقوم بتذكيره بالواقع. وفي السنوات الأخيرة حتى مماته، ينشغل كانتور بتقديم مسرح «منغل على نفسه» وهو في هذا يؤكد لا موافقته على الاشتراك في العروض الخارجية المفتوحة أو غير المكتملة فنيا من حيث الشكل، أو الاشتراك في الظاهري/ السطحي في ثلاث صموف المسرح الطليحي. إن هذا التبار للمسرحي الأخير يعد من أهم سمات مسرح كانتور وتمثله أهم عروضه المسرحية التالية

- «فيلوبولي فيلوبولي»
 - «فلميت الفنانين في نور مريج»
 - «اليوم - يوم مولدي»
 - «آلة الحب والموت»
 - «لن أعود هنا .. ثانية»
- وأهمها على الإطلاق «موت الفصل الدراسي».

موت الفصل الدراسي Nmaria Klasa

تعد مسرحية «موت الفصل الدراسي» - أو «موت طبقة» ونفا للترجمة الحرفية عن البولندية - من أهم عروض مسرح كانتور، حيث يتضمن فلسفته ورؤيته المسرحية الخالصة. والعرض المسرحي «موت الفصل الدراسي» يربط فيه الفنان مراحل الحياة الإنسانية من. ولادة - موت - طفولة، يربط يتسم بالقداسة في رحاب الفن، ومثالية التشكيل والعميافة. يبدع كانتور في هذا العرض رؤيته حول قضية تلاشي الوجود الانساني واقتصاد معناه وتفتت تواصله «دائما يتشيخ» الانسان، أي يصعب شيئا في طفولته. - على حد تعبير كانتور - وفي شيخوخته يعود إلى الطفولة طوال حياته وهو يتعلم هادفا التعرف على وجوده الانساني واكتشاف معنى هذا الوجود، وفي معظم الأحوال يفشل في الوصول إلى سر هذا المعرفة أو يكشف عن قنواها. هذه المعاني نشاهدنا في المشهدين الأول والثاني من العرض المسرحي، ففي مقاعد الفصل الدراسي الطويلة، يجلس شخوص العرض المسرحي غير متحركين، في حالة من السكون الأبدي كتماثيل شمعية استضامات تنتظر تلاشيها «موتها»، حيث يجلس الكبار للسنون/ الأطفال في طاولات الفصل الدراسي وفوق المقاعد المدرسية. بوجههم الهامدة المنتفضة، مرتدين أردية أقرب ما تكون إلى أردية القبور. يصوبون نظراتهم نحو «الاشاي»، نحو الفراغ، بينما يصوبون

هذا من خلال مسئين / متصايين، في رؤية تقسم بالاثارة والتهميج والاسمال البالية، عبر الملك سليمان، والملكة «يون» والاوز الكابيتولي، وأنث كليبواترا، وقدم اخيلويوس، وكبيد بروميثيوس، ولوائح الاجرومية، والجوقة المكررة للالف / باء، حيث تستقطب المدرسة العامة في فصلها المدرسي في زمن ومكان محددين، حيث مدوس المدرجة الذي يغني السلام الرسمي للامبراطورية النمسواوية / الهنغارية، والكناسة التي تقرا خيرا عن حالة الانقلاب التي حدثت في «ساراييفو».

لا يتحدث هذا العرض المسرحي في تاريخ التجريب المسرحي العالمي عن موت إنساني عادي، بل إن «موت الفصل المدرسي» يشير الى موت حضارة وثقافة محددين في لحظة زمنية معينة. «المرأة الواقة خلف النافذة» تنادي الأطفال كي يفضصوا لاحتفال بعيد العمال في الأول من مايو. أما المسنون فهم يتأبطون حقائبهم المدرسية، وفي قفزات سعيدة حيث يهرولون زوجا زوجا، وفي مقاعدهم المدرسية المستطيلة تبقى دماهم وهم يحملونها فوق أيديهم مبررة عن وجوه طفولية هامدة. وفي الوقت الذي تقوم فيه «الكناسة» بتحريك مكنتها بشكل آلي، كما لو كانت تكس بالمناجل أكواما من الكتب القديمة، نراها تتلذذ بتفريق ذرات التراب التي تنثرها هنا وهناك في كل مكان يحيط بها، وبهذا يزداد حجم التفسخ العام، عبر الأشياء يتوجه هذا التفسخ نحو البشر. وتجه الكناسة نوحهم لتقوم بتفصيل أجسادهم، وكأنها تقوم بإعداد أكلانهم، إنهم يذكروننا للمرة ثلث المرة بالموت المنتظر. وهكذا يفرج المسنون العجزة / المتصايون بمناديلهم البيضاء الكبيرة. رافعين إياها متشبثين بها، مكونين مسيرة جنازية يولولون فيها على ذلك الذي فقدوه ويوزع عليهم الرجل المتعتم شارات العزاء السوداء الكبيرة كراياتهم (مناديلهم) البيضاء، ليقرا المسنون / الأطفال / الكبار العجزة قائمة لا تنتهي من: الاسماء - أسماء أولئك الذين فقدوهم إما استشهدوا أو عجزوا!!

بعد تلك المشاهد التي تتوالى من مسرحية «تومور» لوزجوفيتش، حيث يؤديها المسنون بسهولة واقتدار، وحيث يتلبسون شخصيات يستعيرها كاتنور - للعد والمخرج والمهم - من شخص مسرحيات الكاتب الطليعي فيكتكاسي. تأتي النهاية: إن كل شخصية تكرر نشاطها دراميا تتزايد فيه كثافة العنصر الصوتي لرقصة الغاليس، ولهزات المذات الذي يتحرك مع صاحبته في حركة مجنونة تأله، بينما تقوم الكناسة بتفصيل الجثث / الاجساد / الأحياء، حيث المسن يدرجته يسير مسيرته الأبدية. يقوم بوداد الحضور ويكمل مسيرته أما «المدوس» فيرد د السلام المكسي، والمرأة يمهدها المخبول المتحرك. وكالأساطنة المشروخة أو التي أصابها خدش، بعيد الحدث بكل تفاصيله تكرر نغماته، نغمة تداخل نغمة، جملة تتناسخ في جمل

متكررة: العاهرة الواقة بجوار «عامود التور» نراها تركم، شخص آخر يهرول حول نفسه بلا معنى أو هدف. يستمر هذا الايقاع طويلا ليشكل معزوفة تتناغم في تنافر أصواتها وشخصيتها ومؤثراتها ومهماتها المسرحية وموسيقاها وتتوحد في منظومة فنية عالية الكفاءة. وقناة وبإشارة من المايسترو، يتوقف كل شيء في منتصف الطريق، وكأننا - كنظارة - نكتم أنفاسنا عند منتصف الإيماء التي لم نستكمل نهايتها. وتلتقط الأنفاس في اللحظة التي يشير بها المايسترو بتواصل الحدث، والمايسترو هنا هو المخرج نفسه كاتنور، فهو مشارك في العرض المسرحي فوق خشبة المسرح كمهدنا به في كل عروضة، ثم نراه فوق خشبة المسرح يتحرك مفكرا، ثم يتوقف ليتحرك ثانياً. وهكذا يستمر في حركاته وتوقياته إلى أن يبدأ الجمهور في التصفيق

يقول كاتنور:

إنني أظهر التفاصيل
لواقفي التي تبتق
عن تلك الآراء الشائعة
هذه الآراء الشائعة؛
تبدو
عادة أحكاما

وأتمج قدما في نفس الطريق:
ففي واقع ما بعد الحرب
تبدو الظروف والمواقع هي نفسها
لأولئك الحائنين السياسيين
وأولئك المهاجرين السياسيين
كانوا مبجلين ومقدرين.
وكنت واحدا من أولئك

الذين قدرناهم
لكن هذه الظروف وتلك المواقع
كانت بالنسبة لي
غريبة .

إن مفهوم «الحجرة»
كان مضادا
لطبيعتي المتمردة،
المحتجة

و ضد ضرورة الوجود
و ضد الأسوار
التي كان يمكن لي اختراقها

برأسي . والتي كانت تعني لي
ان أبدأ في الابداع
وأسير نفس الطريق بفكري
تحت الأرض
حيث أعمال المقاومة ضد الاحتلال
والميل الرومانتيكي
نحو النشاط في الخفاء تحت الأرض
هذه المبالغة
في تقييم ما تحت الأرض
من أعمال وأنشطة،
كان يبيأ لي أن هذا كله ما هو إلا زيف
ما
يجرد تصنع .
فالوجود الانساني
الطبيعي
ما هو سوى
تواصل مع العالم،
الرغبة المصيرية في التواصل .
بأي ثمن .
في الخمسينات رسمت
لوحات متعددة
بوعي مؤكد
على أنني لن يكون بمقدوري تقديمها
ومع أنني رسمتها لنفسى
ذلك لاضطراري تصويرها
بهذا الاسلوب
وليس بأسلوب آخر
عبر هذا «الرسم»
«تواصلت مع»
العالم برمته . حر .
مع فكره ومثاليته .
أمنت أن الوقت سيمحى
عندما ستكون لوحاتي
مشاهدة .
ما هو مستقبل وظيفتها؟!
حينئذ لم أكن واعيا بهذا السؤال
كان يكفي،

أنه في اللحظة التي رسمتها
في «مرسمي» المغلق
منحتني - الحرية
أريد الولوج الى الحقيقة
الى طبقتها الخفية المنغوسة في الأعماق
لاقطا ومتنازلا
عن جميع
الزخارف
التي يراد بها إخفاء الحقيقة
ولباسها أو نزع الرداء عنها
أو زخرفتها
على أن أقول بشكل منفتح،
أن ضرورة كهذه:
إبداع مسرح
وفن المسرح
إنما هو فن معايير
لواقع سياسي
مخيف
لا تنتج لدي
من الشعور بالمسؤولية
أو الابداع
أو روح المقاومة
ولا حتى
الشعور بحب الوطن
ولا حتى
الشعور ببطولة النضال
تحت الأرض .
هذا الابداع للواقع
شيء مغاير،
شيء آخر
حيث لا تنحصر الحرية
أو تقبع داخل موائيق
أو قوانين أي من الأنظمة
الحياتية،
إبداع ، الى ما يكون
الى الحدث الالهي
أو الاحلام،

وأؤمن إيماناً لا حد له
بأن هذا هو الهدف الرئيسي
لعملية الابداع الفني،
بأعوار ثانية
يلحاح
الى هذه القضايا،
لأنني أتوقع أنه
في حالة اقتراب عصر
«ربيع البشر»
حيث الصراع من أجل الحرية
سياسيا كانت أم اجتماعيا -
حيث ذلك المفهوم
حول الحرية العليا
والذي يريده
الفن
ستكون هذه الحرية دوما غير مفهومة
وربا
ستعرف بها
باعتبارها
غير ضرورية
إن حرية الفن
هبة ليست سياسية،
ولا تبعا للسلطة .
فليس من أيدي السلطة
يحصل الفن
على حريته .
فالحرية متواجدة فينا،
ومن أجل الحرية ينبغي لنا
أن نناضل مع أنفسنا،
نناضل من أعماق دواخلنا
أسرا ، وذاتية،
مع وحدتنا
مع معاناتنا
هذه أكثر المواد
رقة
إنها «منطقة الروح»
لذلك،

ليست لدي ثقة كبيرة في المسرح

وبشكل عام في التحرك
والفعل الفني
الذي سار كائنات في المهيمن... بكمدا المائل
في السنوات الأخيرة
عن ديكتاتورية العمال
داخل أطر برنامج
النضال من أجل الحرية السياسية المقننة
ومن أجل الانتصار في معارك دينية،
ووطنة مزيفة.

ويغدو أسوأ ما في الأمر أننا
وضعتنا مجموع هذه الشعارات
تحت مسمى «الأهداف الطليعية».

انتهى كلام كانتور ولم تنته أفكاره الطليعية بعد أن ودع
العالم في عام ١٩٩٢ عن عمر يناهز سبعة وسبعين عاماً معظمها
قضاءها في الإبداع. وما يزال يمثل درسا وأقية وعبرا أقوى
لحركة المسرح الطليعي في عالمنا اليوم.

الوهامش:

١ - جروتوفسكي ييجي ولد في عام ١٩٢٢ بولندي الجنسية. منظر
مسرحي، مخرج مسرحي، معلم، مبدع أساليب جديدة للفن المسرحي. في بدايات
تكوينه شاطر مبدعاً للصلح المسرحي الروسي مستأثيراً لاسكافي
Stanislavski من أهم إنجازاته هو قدرته أن يجعل عمل المخرج المسرحي
مؤلفاً مبدعاً لعرضه المسرحي باعتباره موازياً ومسؤولاً للمؤلف
المسرحي استطاع أن يخلق أساليب جديدة مسرحية مبتكرة غير نمطية.
يطلق عليها الأساليب الفنية اللاسرحية أي التي تقع خارج نطاق أطر
أساليب المسرح التقليدي كانت من أهم مهماته التدرج في تغيير الأشكال
والصنيع المتبعة داخل العروض المسرحية، وتحليل قيم التراكيب الفنية
المنبثقة عن ظواهر العلاقة ما بين «الأدب - العرض المسرحي». وما بين
غشبية المسرح - صالة العرض المسرحي. وما بين العلاقة بين المخرج -
الممثل. من أهم تجاربه المسرحية «أيو كاليسيس كوم فيجارس»
والأجداد، والأمير الذي لا ياب، ومشاكرو تلال.

٢ - أ. ج. كريب (١٨٧٢ - ١٩٦٦) مخرج إنجليزي واصل مسرحي
وسينوغرافي، ومنظر مسرحي شارك المخرج والصلح الروسي
ستانسلافسكي في أشراج مسرحيته مهامته تشكيبه كريب
بمؤثرات أدولف آبي من أهم الإصلاحين لحركة المسرح العالمي في النصف
الأول من القرن العشرين كريب هو مبدع نظرية «مشقة المسرح
التشكيلية الجديدة» أوجد أساساً جديدة للمفهوم المسرحي لعناصر
العرض المسرحي الجوهرية (الأصاغة الأوان - التكوين المسرحي -
المساحة - الفراغ - الحركة - الشخصيات) أسس مجلته المسرحية
«الطاق» The Mask، في الفترة من (١٩٠٨ - ١٩٢٩) ألف كتاباً عاماً
يعد مرجعاً أولياً من مراجع المسرح وهو «حول فن المسرح» عام ١٩١١.

٣ - هابنيتج - Happening فنون المسرح للعشدة على الأحداث
الطارئة، تقوم هذه العروض المسرحية في أماكن الهواء الطلق، في البلاجات
والشوارع وأمام الحاصل صمغ فيها الجمهور ممثلين عن غير قصد
انتشرت هذه المسارح في أنحاء متفرقة من أوروبا والولايات المتحدة
الأمريكية وهي شكل من أشكال الفنون المعاصرة. تقف عند الحدود ما
بين التشكيل والاستعراض.

٤ - تادوش كانتور. من كتابه «المسرح المستقل» Teatr niezalezny
ص ٥ - ٦

٥ - مقالة في مجلة ديالوج ٦٥ العدد ٦ عام ١٩٨٥.

٦ - فيكتشي. واسمه الحقيقي ستانسلاف إيجناسي فيكتشي
Stanislaw Ignacy Witkiewicz كاتب دراما، منظر مسرحي،
فيلسوف. صاحب التيارات التي أطلق عليها «تيار التشكيب» داخل بولندا
تتمتع دراماته بالسمعة الطليعية الجروتوفسكية الساخرة ولها مسحة
فلسفية. من أهم أعماله «الأم» و«المجنون والراعية» و«لي قصر صغير».

٧ - شولس - برونو شولس Bruno Schulz (١٨٩٢ - ١٩٤٢)
روائي وفنان جرافيك، درس الفنون التشكيلية في فيينا. كان مسرحاً
يبتدأ في الفن التعبيري، تحوي أعماله الأدبية رؤية ساخرة
متسمة بصيغتها الفانتازية، تتخللها مونثبات من موضوعات ذاتية.
وتفاصيل الحياة اليومية للثقافات التي تحيا داخل المدن الصغيرة
البولندية. يرتبط نسج أعماله بطابع الأعلام وبرموز اللاوعي. من أهم
أعماله «دكان القرفة» عام ١٩٣٣، و«المسحة العقلية تحت لافتات
الوقت» عام ١٩٢٧.

٨ - تادوش كانتور - مسرح الصفر تطبيق نظري - ص ٢٥ - ٢٦ عام
١٩٦٢.

٩ - تادوش كانتور Rewindykacje - دراسة مكتوبة على الآلة
الكاتبة.

١٠ - كارول فريتش Karol Frycz (١٨٧٧ - ١٩٦٣) سينوغرافي
بولندي، رسام. واحد من أهم رواد تيار «التشكيب» في بولندا.

١١ - ١ - برونو شكو Andrzej Pronaszko (١٨٨٨ - ١٩٦٦)
سينوغرافي بولندي، رسام. واحد من أهم رواد تيار «التشكيب» في
أوروبا.

١٢ - ل. شيللر Leon Schiller (١٨٨٧ - ١٩٥٤) مخرج، تصالون
بشكل رئيسي مع السراح البولندية في أراسو ومودج، و«لفوف»
استطاع كخريج شامل أن يخلق ثلاثة تيارات في المسرح الشعري الشامل
والسرح السياسي الحديث، والمسرح الموسيقي من أهم أعماله على
الأطلاق «الأجداد» ومن تراثات إغاني «وباسقرواوكا» وغيرها.

١٣ - ج. سولوا تسكي Juliusz Slowacki (١٨٠٩ - ١٨١٩)
شاعر مسرحي، يمد بجذري الشاعرين المسرحيين ميونسكليفش
وكراسينسكي الصلح الثالث لثالث الشعر القومي المسرحي الرومانتيكي
البولندي في القرن التاسع عشر. من أهم دراماته الشعرية. كورديان
وبالادنيا وليلافينيا.

١٤ - س. فسبيانسكي Stanislaw Wyspianski (١٨٦٩ - ١٩١٧)
شاعر مسرحي بولندي، رسام، مصور، صلح من مصلحي الحركة
المسرحية القومية البولندية للمهتمين بالقضايا التي تقع على حدود الواقع
والميتافيزيقا، وبكارة أبطاله التقيس في الصراع الإغريقي القديم
والقضاء والقدري. لكن هذا الصراع لا يقتصر رداء معاصراً ومضامين إنسانية
تهم الإنسان البولندي وموضوعه من تاريخه. من أهم أعماله «حفلة زواج»
«سيدة أراسو» و«اللجنة» و«التحرير» وغيرها.

١٥ - ف. جومبوفيتش Witold Gombrowicz (١٩٠٤ - ١٩٦٩)
كاتب مسرحي طليعي بولندي - ستانسكي - ساخر. من أهم أعماله
«الزواج» و«ميروغرافيا» و«أوبريتكا» وغيرها.

١٦ - تادوش كانتور «المسرح العرشي» - دراسة مكتوبة على الآلة
الكاتبة.

١٧ - تادوش كانتور «Rozwag» - دراسة مكتوبة على الآلة الكاتبة

١٨ - زيمونيت هينر. جماليات فن الأخراج - ترجمة د. هناء عبيدالفتاح
ص ٢٨١ - ٢٨٢.

● - عندما تولى كانتور هذا المسرح. أطلق عليه فيما بعد مسرح
«مكريكات».

● - يعني كانتور المسرح التقليدي التي عاصرها

● - يعني مسرحية «موت الفصل الدراسي» Umria Klasa.

زكي

الحنان التشكيلي في عمان

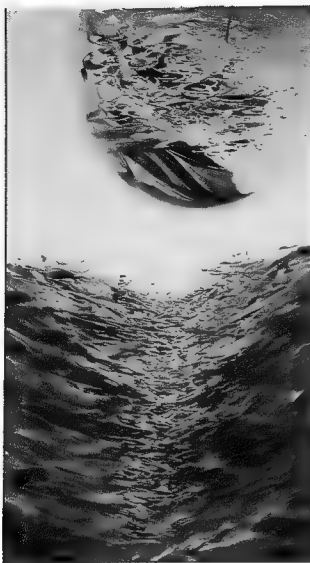
اعداد: ربيعة الطالعي





الفن هو حرفة الابداع في حياة الانسان، وقد تشكلت الحضارات منذ ما قبل الكتابة على ابداع اشكال ورسوم تعبر عن هذه الحياة وأبعادها الأولية، فقد بدأ الانسان الأول بنقش تفاصيل حياته اليومية على الصخور، وحفظها من الضياع والتلاشي، فكان التاريخ المرسوم.

فالفن إذن هو ذلك الابتكار، وذلك الخلق الملح للتعبير عن ماهية الحياة والوجود، وكان منذ البداية الرسالة الانسانية التي تحمل تساؤلات هذا الكائن البسيط والمقعد معبرة عن قلقه الوجودي.



وهنا يستوجب التأكيد على القيمة الإبداعية سواء في الفن أو في النشاط الإنساني العادي، إذ أن الإبداع هو زحلة الأكثر ثراء وخصوصية التي يمر بها الإنسان.

والفن هو فلسفة التعامل مع الضوء واللون والتنوع بين هذه الأدوات، وتتفاوت النسبة لقياس الجمال في العمل الفني طبقاً للقواعد الفنية أو للخطط المعدة مسبقاً في ذهن الفنان، وذلك لتفاوت القدرة الإبداعية لدى الفنان، ومن هنا تأتي خصوصية الفنان وتميزه والتي يمجدها معيار التأثير والتأثر بالبعد الإنساني والتجارب الفنية المختلفة.

والفن هو تلك اللغة الراقية التي تحتاج إلى وعي خاص، وهي يدرك ويقبض على أصول الأداء الفني، ويحتاج إلى تحكم ماهر في السيطرة على الأدوات واستهلاك تقنيات العمل الفني، فالفنان يسعى إلى تقديم رؤية وروى في اللوحة ذاتها، وهكذا فإن صناعة الفن هي التشريب المنهجي والوعي لصياغة لغة فنية جديدة نابعة من طائفة خلاقة تسهم في تطوير الإنسان وتمييق مفاهيم الحياة عبر الفن.

و«نزوى» في سعيها للبحث داخل الفنان التشكيل المعاني حول تجربته وهوميه وآماله وطموحه، تطرح أسئلتها واستلهم في مساحات خاصة للبحث، ينثر الفنانون عليها أفكارهم ويسقطون عليها مشاعرهم، يحسبون هذا البحث وفلك الأمل في صياغات لونية وحرفية مشكلين بها عالماً فنياً متناسق المعوم ومختلف الأدواق ومتعدداً في أدوات التعبير وأشكالها.

خسرين عبيد

الفن تعبير صادق المعنى، يمتلك وظيفة تعليمية وتربوية، ويساهم في تطوير المجتمع وتربية الإنسان وصل مشاعره وذوقه العام، كما إنه يشكل في كل مجتمع ظاهرة أيديولوجية وتاريخية واجتماعية تتحدد ملامحه من خلال الواقع الاجتماعي، والمطلع على الحضارة المعمانية سيدد بأن الإنسان المعاني قد تميز وعرف بحبه للفنون والحرف التقليدية كصناعة السفن وصناعة الأدوات لدفاعية وبناء القلاع والحصون والصناعات الفخارية المصوغات والزخارف والنقوش الجميلة التي استخدمت في تزيين مداخل القلاع والحصون وبيوت الأسر العريقة المساجد والأسواق... الخ، والتي كانت تقسم باليساسة ابتكارية وعمق الرؤى المستمدة من صميم البيئة المعمانية زاخرة بالقيم الجمالية.

والرائد للحركة التشكيلية المعمانية سيدد أنها قد بدأت حليا في ١٩٨٠ مع إنشاء مرسى الشباب الذي أفسح المجال لممارسة النشاط الإبداعي وتنظيم الرؤى وتدريبها أكاديميا. مع العلم بأن السلطنة قد شهدت في بدايات النصف الثاني من

السبعينات عرض تجرية رائدة - المعرض الفني للفنان موسى المسافر بصالة نادي عُمان - كظاهرة فنية جديدة لم يكن متعارفا عليها من قبل... جمعت بمنتهى الانسجام المفردات المعمانية مع العناصر التشخيصية التي كانت متأثرة بتجارب الاعلام الانطباعية لفنانين الدول المجاورة، ورغم أن المعرض المذكور لم يكن مدروسا من حيث المكان والتجهيزات العرضية الأخرى إلا أنها حققت في المرتبة الأولى ريادة العرض تلاها رضا وتعاظم الجمهور مع الأعمال.

وفي اعتقادي الشخصي إن سبب تأخر الجانب التشكيلي في السلطنة بجائدت إلى الموقف الديني - تحريم التصوير التشبيهي أو إقامة التماثيل «الاصنام» - وصعوبة الاتصال بالقطار المتقدمة في هذا المجال ناهيك عن عدم توافر الخامات والامكانيات الفنية الأخرى في تلك الفترة، إلا أن تلك العوامل لم تبطيء من حركة المسيرة بل خلقت لها دوافع تحفيزية مكنتها من الوقوف على أرجلها حتى تطورت بشكل لاقت للنظر في السنوات الأخيرة، ويرجع سبب هذا

ولابد من عشرات الفنانين الذين مارسوا اللغة المحلية وتعني م خصوصية تمييزها، أحيب من معظم تجاربي اللونية التمتع بالرموز والمفردات المحلية وتطويرها، وممارستي لها نابع من المطالبة الداخلية لممارسة هذا الفعل الذي لا أبرمج نفسي زميا ولا اتقيد باتجاه فني معين، فهي قائمة على لغة التجريب الواعي القائم على قناعات مرجعية لسك النور والظل اللذين تد يهبطان دون سابق موعد ليأخذاني على امتداد خيوطهما نحو لون الشمس الصارخ في الغروب أو قبله.

ويشدني شكلا الصحراء والبحر لما هما من تنويعات نغمية مترقصة، أحصل من خلالهما على تناقضات الحركة وعلى التيارات الخفية والانعكاسات التقنية المماثلة التي تشدني الى العاقبة والمخاطبة الوجدانية دونما الشهوة للصنعة المقترة بالاستعارات المائية، واقدامي على رسم احياءاتها موصلو بمعادلات يقطر منها أثر الصورة السائلة كمحاور ظلية تفرش منها الانفاس اللاهثة لتتدور حولها التداعيات والتنبؤات في طلب الوصال والمخاطبة أو في دفع اللقاء ولو بغير التمام.

ويبقى أن كل تلك الاجراء والاختلالات الرؤيوية قد فتحت عيني أيضا على مشاهد الأجساد حتى انزلت بفعل الرغبة المقطّعة نحو مناطق النحت، فصرت متأثرا بلمسات رودان وتجاويف هنري مور وشعوخ أعمال وعبقرية مايكل انجلو.. أمارس اتجاهاً لفتني حول المواضيع المحيطة بجسد المرأة وطوقها الباردة وانفاسها الغائمة وما عليها من عالمين مقدسين وبارزين — من وجهة نظري — تقترح منهما راحة وطعم للنبيذ الأحمر، كلما أتمام فيها أحس بارتعاش شديد يقودني نحو غيبوبة هائلة لأجد روعي بعدها هائمة على جدران الأفق حيث هناك البحر والصحراء والعلمان المقدسان من جديد.

أحمد بن سعيد العدوي

الرسم بالنسبة لي هو اللغة التي أحاور بها الأشياء والناس من حولي وأرسم حتى أستطيع البوح عن وجودي وأحلامي. وإن كان الفن بالنسبة لي هو ذلك الخارج الفريد للخيال البارد في عالم الحلم الذاتي الى أرض الواقع ليلاسل نوق الآخرين بطريقة مميزة وجديدة.

عندما وعيت بنفسي عرفت حب الرسم في ذاتي وكانت محاولاتي في مرحلة الطفولة تلك الرسومات على جدران المنزل وغالباً ما كنت أمارس هوايتي تعبيراً عن حالة غضب أو وحدة أو اعتراض.

من هنا نشأت علاقتي بالفن والتي تطورت عبر السنين محفلة بجورها رغم تغير الوسائل والمواد التي استخدمها،

التقدم بعد الاهتمام المادي الى تغيير بعض المفاهيم المرتبطة بالأعمال المقدمة، ففي السابق كان الاهتمام مركزاً على التسجيليات التقريرية التي لم تقدم الا سطوحاً ومضية خالية من الحوار والقراءة إلا أنها كانت ملحة في نفس الوقت لتعريف الجمهور بالفن وفتح آفاق جديدة للحوار خصوصاً وأن أغلب تلك المشاهد كانت مأخوذة من صلب الواقع. أما اليوم فلم يعد هنالك أماكن مغلقة على ذاتها في الأرض وأصبح الصالح كله عبارة عن قرية صغيرة بفضل وسائل الاتصال الشاملة المتوافرة بكثرة وسهولة، فكان لا بد أن تجد الصدى والامتثال المباشر والاستقرار الجواني، فباتت أغلب التوجهات مهتمة بكيفية تقديم وتوصيل النشاط الانساني والابداعي بالشكل المقروء المثقف والمواكب لأغلب التيارات والصراعات المتجددة التي تحدث بين الحين والآخر في العالم.

وحينما أتحدث عن تجربتي أجد أن هنالك تربية جمالية مؤثرة قد وافقتني، بدءاً من مكان الميلاد وانتهاء بتلك الجبال الشاهقة المحروقة بالبنبات، وشواهد القبور التي تقوح منها رائحة الصور القديمة، والأزقة الرمادية الحاطة بالألوان الباردة والعلب السكنية المظلمة والشوارع الضيقة المحمية بأعمدة بيضاء مزروجة بترامات وتشققات لونية صارخة، زينت عليها كتابات طفولية تنادي بالفوز والتأثر وعشق الصبايا المشقوقات اللاتي كن — الجمع عادة الى مجموعة من الاصدقاء المرافقين — نشاهدنهن يومياً وهن يحملن على رؤوسهن أطباقاً من الجرار المملوءة بالماء ونحن نتغزل بهن روحياً.

ومعاشيتي تلك الأجواء قد زرعت في أحشائي شعوراً متجدداً لتأكيد النزعات والاستجابات الذاتية، ففي مراحل الأولى كنت شغوفاً برسم التخطيطات الاستعرافية ذات اللون الواحد والتي لم تكن بحيثية في نهجها الابداعي بقدر ما كانت مجرد ممارسات مدرسية مرسومة على سطوح ورقية أو على الجدران، تحاول أن تجد لكيانها مساحة وسط شطحات الفكر واللون.

فالفن بالنسبة لي إفراز اجتماعي مؤثر، يمنحني القدرة لايجاد توازن روحي وحوار متبادل مع الأثر الفني، فيحنما أشاهد أعمال دالي وبيكاسو وجواد سليم وفاقق حسن أو أسمع لنظام الغزالي ومحمد زويد أو أقرأ أشعار بدر شاكر السياب أشعر بتعاطف حميمي مع أعمالهم الفنية والأدبية واحترق حتى موضع قلمي كما يحترقون ويتلذذون، لأنهم عبروا عن لغاتهم المحلية وعن ألامهم وهمومهم التي توحى بالتشابه الضمني، وصعدوا أمام التيارات العاتية ليكشفوا لنا أبعاديات أخرى لفهم الوجود وتقديس العمل اليومي، ولأنني

يستدعي اختلافا في الألوان مع بروز اللون المفضل.

أما الضوء فهو كثيرا ما يرتبط بنفسية الفنان في تلك اللحظة التي يرسم فيها أو يطايعه النفسي بشكل عام أو طبعها بموضوع اللوحة.

وبالنسبة لي فالضوء يرتبط بالبهجة والانتصار أو الشروق والتفتح والعلو والانطلاق أو حالة من التحرر عن الظلمات المثقلة في أي انتكاسة داخلية أو خارجية.

فاللوحة التي يتخللها الضوء، هذا الضوء إنما هو شعاع ممتد من ضوء داخلي كما أن اللوحة التي لها الملامح الغامضة تكون كذلك امتدادا لحالة من الظلمة الداخلية.

كما قلت فإنها صامتة الفن كانت قديما ممتدة الى مرحلة الطفولة ولكن كبدائية فعيلة كانت في الدراسة وبتشجيع خاص من هيئة التدريس والادارة.

أما اشتراكي المبكر جدا في رسم الشباب منذ تأسيسه فساعدني على صقل موهبتي والتعرف على فناني الانعاس في جو قتي، كما تعلمت أيضا استخدام خامات متنوعة وجديدة.

أما عن اللحظة النوعية في حياتي فواكبت وجودي في المرحلة الجامعية واستطعت منها توظيف الفاسات بطريقة أكثر تمكنا وقسرة على توصيل الفكرة مما ساعدني على إخراج العمل الفني أفضل ما يمكن وهذا ربما لوجود تفرغ والانخراط في الجور الفني من خلال جماعة الفنون التشكيلية في الجامعة.

فبالإبداع معظم الأحيان يرتبط بالتفرغ والشعور بالأطمئنان وتوقيف لفترة طويلة كان تابعا من إحساسي بعدم التفرغ الذي أبعديني عن المجال الفني الحقيقي إذا ما حاولت وأصبحت على الرسم فالمعمل عادة ما يكون غير ناجح وخاليا من الإبداع والابتكار وغير كامل وربما هذه الوقفة كانت تلزمني بعد مشوار طويل لأعرف أين أقف الآن وأين علي أن أكون في ركب الفن التشكيلي في السلطنة داخلها وخارجها.

ومع تشجيع خاص من زوجتي وأعضاء إدارة الجمعية العمانية للفنون التشكيلية وجهدت نفسي أرحف نحو الإنتاج وأنخرط مع مجتمع الفنانين رويدا رويدا.

محمد بن عبدالله (الصايغ) الفارسي

يجد الإنسان أحيانا نفسه أمام موقف أو عدة مواقف أو حالات تستدعي اهتمامه وتأخذ حيزا كبيرا من أفكاره، وتدخل في النفس كثيرا من المتاعب والآيات وبالتالي تؤثر على حالته طبعا للموقف فتظهر على قسمات وجهه علامات الفرح والسرور... وأهم والكدر فيقضي غله أو يظهر سعادته عن هذا المتغير بطرق عدة



فالجدار صار ورقة أو قطعة قماش والطباشير صارت ألوانا زينة... ماثية... شمعية.

وهذا كله لم يغير من كون القدرة على التشكيل بالرسم ليست هي الفن وإنما الفن بالنسبة لي يأخذ معناه من مدى قدرة الفنان على صبح شيء من روحه على العمل الفني ليجعل هذا العمل مستقلا لتلك الروح المتخفية في العمل الفني هي قمة الإبداع في أي عمل. ويظل الرسم دائما بالنسبة لي المنفذ للتعبير عن إحاسيسي وطموحاتي وألامي.

واللوحة بالنسبة لي جزء مني بغض النظر عما إذا كانت اللوحة ناجحة أو غير ناجحة فكل لوحة هي طفل لي.. له اسم وتاريخ ميلاد.. ونمو وكل لحظة أقضيها أمامها هي لحظة نمو وعندما تصل مرحلة الاكتمال تصبح اللوحة غير قابلة للزيادة أو النقصان.. وهنا يصبح العمل كامل الملامح مستقلا بذاته وبصغاته ومميزاته.

في لوحاتي لا أحب الارتباط بلون معين وإن كنت أعتقد أن الطبيعة التي نشأ الفنان بها تلعب دورا في طريقة خلطه واختياره للألوان، ولكن تبقى الألوان حاجة مستقلة لكل لوحة على حدة. بحسب موضوعها والفكرة التي أريد أن أوصلها الى المشاهد المتذوق.. وبالتالي عند حديثنا عن الألوان لا نستطيع التعميم وإنما نستطيع أن نقول الألوان في لوحة معينة.. وأن كان الفنان قد يميل الى لون ما ولكن بالطبع اختلاف المواضيع التي يتناولها في اللوحة



انما قديمة جدا لانني من أسرة تمتحن الفن في عملية صياغة الخناجر، ثم تبلورت وصقلت على ايدي مدرسي التربية الفنية أيام الدراسة ثم بدأت بعد ذلك بزيادة الاهتمام من خلال للممارسة والاطلاع والمشاركات في المعارض المحلية والاقليمية والدولية فتكونت لدي فكرة انتهاز منهج خاص متميز متطور فوجدت في الحرف العربي ضالتي أصون به نفسي وفكري كمربي ومعلم من الفراغ الفكري الذي ملا الحياة العصرية وحضارة الآلة والمليكة وحضارة المادة الرخيصة فتمسكت بالحرف العربي والقيم الروحية التي تؤكد على صلة الروابط الحضارية والثقافية لوجودي فكان أقدس ينبوع أتى إليه لارواء عطشي للتعبير والابداع.

فال امام معا أيها الزملاء الفنانون يدا بيد للرحي بالحركة التشكيلية العمانية وتطويرها لتواكب الطفرة العالمية في العالم الفني وليس لدي ذرة شك في القائمين على رعاية هذه الحركة الفنية في البلاد في مد يد العون والمساعدة وتذليل الصعاب وعلى القطاع الخاص المساعدة باقتناء الأعمال لتزين بها المجمعات والمكاتب والفنادق وغيرها.

أنور سوني

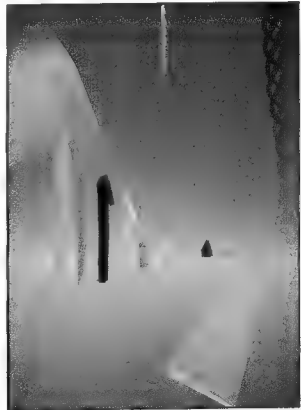
لأن الرسم هواية جميلة، تملأ الفراغ، وبها يجد الانسان نفسه، ويحرك قدراته على الابداع والابتكار والمحاكاة، ولأن الرسم يظهر الاحساس والشعور والانفعال التي تتعامل وتتفاعل بين دواخل الفنان، ولأن الرسم يعطيني اتصال مع البيئة يتناقضها وتناغمها أحب

كالخطابة والكتابة والشعر.. والرسم، فمن هنا أجد نفسي كفتان على إظهار هذا الشعور عن مكنونات النفس والاحساس بوسائتي وأدواتي الخاصة.. وما أكثر المواقف المساوية التي حلت بامتنا العربية والاسلامية فتشغل البال وتورق الضمير فيكون لزاما على أن أعبر عما أحسه تجاه هذه المتغيرات والأحداث مثل حرب الخليج وعملية السلام.. وغيرهما الكثير، ولا تخلو ساعات الفرح والسعادة من بعض الأعمال الفنية أعبر بها عن جمال الطبيعة العمانية البكر بسماؤها الواسعة وبحرها اللامتناهي.

فالعملية الفنية (الرسم) أجدها أحيانا ان لم تكن دائما كالهواء لا أستطيع الابتعاد عنها كثيرا، فأجد الشوق والحنين يجذبنني إليهما كلما طال الفراق، فالرسم وسيلتي الوحيدة للتعبير عما بخليدي وذاكرتي واحساسي.

ان الشروع في عمل اللوحة وبعد أن تتبلور الفكرة ويتواصل بها العمل تجد كل احساسي وقدراتي موظفة لخراج هذا العمل الفني الى اسمى درجات الكمال فتسليطني (اللوحة) الوقت ولبي لأجل التفاعل وايجاد العلاقة بين الضوء واللون، فمن خلال (الضوء) تتضح الرؤية وتجل الأفكار وتبرز الرسالة باللون تبين درجة التفاعل والانسجام وحدة التعبير وصندوق المشاعر والاحاسيس.

لم تكن هذه الرحلة في الفن التشكيلي وليدة فترة قصيرة



حياتي، فهو بمثابة الطعام والشراب ، وإذ الحاجة اليهما هي حاجة فسيولوجية، إلا أن حاجتي للرسم هي حاجة نفسية وشعورية الى أقصى الحدود، وتلح الفكرة وتقلقني الى أن ألقى بها على سطح تشكيلي ما، وعلاقتي بالفن هي علاقة الأب بابنه من الحرص والتفقد لاحوال الابن والمراعاة الدائمة، فأنا عندما أبدا في لوحة ما أشعر بأنني لا أريد أن أنصرف عنها بشيء، ولا أن أقدمها حتى يغيب النظر إليها، فأنا أحزن عندما أفقد لوحة وهي تظل دائما في بالي وأتساءل لماذا هي علاقة بهذا الشكل؟ وأجديني أجيب أن كل قطعة من اللوحة تعبر عن زمانها ومكانها ونفسها، وكذلك أعبر أنا عنها، ولا أستطيع اعتبار اللوحة شيئا منفصلا عني، فأنا حينما أتعامل مع اللوحة أحاور نفسي، أصارع كياني، هكذا أعمل مع لوحاتي إنها أنا، وأنا لوحاتي وأنا أتعامل مع أدوات الرسم رفيقة تدريبي منذ سبعة عشر عاما فالضوء هو اللون، واللون هو الضوء ، واللوحة هي كل الأدوات.

مشواري مع الفن التشكيلي طويل بالنسبة للحركة التشكيلية في عُمان، رحلتي بدأت بالقلم ثم اللون، تعلمت الرسم بالقلم الرصاص، وتعلمت التجسيم والتشكيل من صناعاتي للسيارات والطائرات الصغيرة بالأسلاك، لدرجة أنها كانت تضاهي السيارات الحقيقية من الناحية الجمالية والابادية.

خلال دراستي، شاركت في عدة معارض مدرسية، ونواد رياضية ، ثم قمت بإعداد معرض خاص بي والذي اتخذ من (عُمان ١٩٨٢) عنوانا له، كان هذا المعرض نقطة الانطلاق.

أعددت معارض من داخل السلطنة، فردية وجماعية، وحصلت على جوائز على مستوى المنطقة الشرقية من عُمان، وعلى مستوى عُمان شاركت في معارض خارج السلطنة، في دول الخليج وفرنسا، والولايات المتحدة، وسوريا وتونس وغيرها من الدول.

أفضل الرسم بالألوان المائية أكثر من الزيت، ولي تجاربي الخاصة في التجريد شاركت بها في معارض خارج عُمان، وعموما فإن الفن لا مرسى له حتى يرسم الفنان ولهذا أسعى بكل جهدي الى العالمية أو الاحتراف.

بالنسبة للحركة التشكيلية في عُمان فمن الصعب تقييمها ولكن هناك عناصر أو نقاطا لابد من إدراكها واستيعابها. هذه العناصر هي :

أولا : بداية الحركة التشكيلية في عُمان ، وهل يوجد فنانون أكاديميون ويعملون، هل الجو مهيأ للرسم أو الفنان.

ثانيا : مستوى الثقافة الفنية في البلد، وهل توجد ثقافة تدعو



الرسم ولذلك أنا أرم، فالفن هو كل شيء مبتكر ومعبّر، وكل ما هو جديد وجميل هو فن.

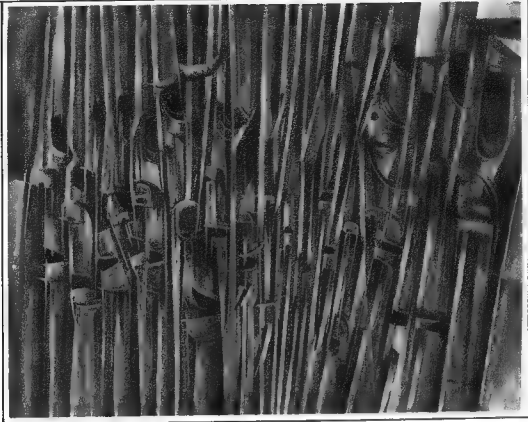
الرسم كان رحلة الطفولة ورحلة المستقبل، بدأت برسومات في المدرسة، واستمرت بتحمي الموهبة بعمل لوحات ورسومات لمعارض المدرسة والحارة والأصدقاء، وبالتالي بدأت تظهر وتتبلور الشخصية الفنية في لوحاتي، وبالإشتراك في المعارض الداخلية والخارجية سواء في عُمان أو في دول مجلس التعاون أو البلدان العربية أو البلاد الأجنبية.

ونحن كفنانيين تشكيليين عمانيين نسعى وتبذل جهدا بعمل لوحات مختلفة وتجارب متعددة، ونجرب مدارس وأنماطاً متباينة كي نصل الى العالمية، وذلك لرفع اسم وطننا في وسط المحافل الفنية الدولية والعالمية.

الفن هو كل حياتي في المنزل في السيارة، في الشارع في السوق في المزرعة كل شيء ألمسه وأعيش فيه هو فن، أنا أعشق هذا الجمال ولذلك فأنا أتمرك في فضائه بكل حرية وانطلاق. واللوحة تحملي وأحملها، إلا أنها تظل ذلك المولود الدلل الذي يحتاج لكل الرعاية والحب والعطاء، وعندما أستخدم ألواني فأنا أزين عروسي بيدي وأضفي عليها من مشاعري وانفعالاتي وأسقط عليها ظلاي وألواني بكل حرص وإتقان.

حسين الحبري

أرسم من أجل الرسم، فالرسم من أهم الأشياء في



مخبوءاتك فهي صمتك وتخطيك ، هو لغة خاصة وهو لغة الوجود. سؤال الفن هو تساؤل العمر، ومشروع العلاقة، هو اقتران آرتي، أدواتي الواني ولوحاتي هي أصدقائي وأبنائي بدأت معها رحلتي منذ أن كنت، منذ وعيت، قبل أن أعي، وحتى أترك أسئلة الكون والحياة دون إجابة.

محمد فاضل الحسني

انني أرسم لكي أعيش مع الجمال الدائم، طالما بقيت على قيد الحياة، الرسم فرصة بآن أنقل ما تراه العين وما لا تراه من عالم التشكيل الواقعي والخيالي ، أرسم للنفس للذات، للروح، للوجدان، بالوجدان أنقل المشاعر وما تحمله المخيلة الى الواقع وأعيشه بوجودي. انني أحاول أن أسجل لحظات زمان أعيش فيه بكل تحولاته وما فيه من واردة وشاردة وأسطر من عوالم التشكيل لتبقى ذكرى خالدة تسجل في تاريخنا الفني للمستقبل إنني أنتفس مصادري وأنهل من الهامي لاقتنص فرصة الحلم الخائفة واللحظة الجميلة وأرتشف منها نظرة لامتع الروح بتجسيد الملامح والايقاعات الانسانية التي تغلد يوم ترحل عنا لحظات أحلامنا وتبقى ذكرى خالدة تحمل معاني في طبقات

المشاهد أو المتذوق قبل الفنان من الوقوف أمام الابداع الفني والتمعن فيه. ثالثاً : تساؤلات حول الهوية.

كل هذه العناصر أو التساؤلات كالهوية والحضارة ومعوقات تقدم الفنان، إلا إنه ظل صامداً أمام هذه المعوقات وأنتج فناً، هل هو يساير الفنون أو الحركات العالمية؟

ورغم كل شيء كان ولا يزال للفنان العُماني حضوره المتميز في الساحة الدولية، ومسح هذا فلسفت راضياً عن هذا المستوى.

رشيد عبدالرحمن

الفنان هو ذلك الانسان الذي تميز برهافة الحس، ورقة الشعور. الفنان هو الكائن القلق المثخن بهوميه الذاتية، بهوم البشر بهوم الكون، الفنان هو من يجمل على كتفيه مهمة الارتقاء بالذوق العام، الفنان هو المسؤول أمام نفسه عن تحقيق اللذة بريشته، وتحقيقها لنفسه وللآخرين، أرسم وأرسم لأنني ما أنفك أجعل هذا الاحساس المتوتر تجاه الحياة، الفن هذه الكلمة الجوفاء والمفعمة بالمعنى ، هذا الشعور المتآكل والمتين. الفن هو مرآة تعكس أفكارك وتقضض



جاءتها. انها ذكرى الفن ، الفن روح الانسانية، مرآة الى الامم والامل القادم، هو متعة الروح والفكر وبهجة النظر في عظامه التي تسر الناظرين هو الجمال للحياة هو النور في قلوبهم الفن تبقى الحياة مظلمة صحراء قاحلة، انه اعرك للكيان وللنفس وتجذ فيه الهوى النفسي والشفاء لنفس العظيمة هذه السمة الخاصة جدا من سمات الحياة ذات التعبير التلقائي شديد الحساسية الذي يصل الاعماق. آراء رسالة سامية تحمل في طياتها الغريب والجمال انه ذات الخصوصية لحالاتنا المتقلبة وهو المقدرة الرائعة لفهم إرادة الانسان لا الالهام الروحي للفكر المجسد المفعم بالطمانينة المستند الى واقع مرثي جمالي تتلذذ بفلسفته كقيمة تشكيلية.

وعلاقته بحياة الفنان كعلاقة الروح بالجسد مرتبط ارتباطا وثيقا وارتباطا وجدانيا بكل ما يحمله العقل المنتمي الى ارض واقعه وتحمل تيارات الزمن وتناقضات الحياة ورموزها الغامضة المبلدة بفهم الانعكاسات الزمنية ويبدو هذا منذ تطور المجتمع البشري انه الارتباط الهامشي الذي يخفي وراءه حالة من القلق الدائم والتأرجح الفني بين الرقص والقبول ، والفنان صاحب منهج وصاحب تخاطب خاص يستطيع توثيق هذه العلاقة من خلال قنوات يفهمها نفسه ويستمر في النهل من خبرات واقعه وواقع مجتمعه الذي يجسد فكره منه وله والفنان يعيش بكل جوارحه في هذا المجتمع التي تتدفق معاناته ورغباته بكل تجليات الحياة، انه صاحب منهج ورسالة يؤديها تجاه مجتمعه بكل أمانة. الفنان انسان غير عادي قادر على ان يعطي ويخلق ويفكر، يبحث في المتعاقب في ظلام الليل وفي الصحاري والمحيطات والاعماق خلق لكي يعبر عن ذاته وظروف مجتمعه ويبيته ويجسد فكره وهماجه متاملا ظواهر هذا الكون الواسع الحامل للأسرار والرموز، مفتنما اللحظة ذاتها في حالة ابداع ويعبر عما به من دواخل سريه. متاملا تلك الدميرات ، الكوارث والحروب والمجاعات والنصر والخراب. كل هذه المؤثرات تخلق منه انسانا مبدعا وتزبد ارتباطا بفنه كلما حدثت امور غير عادية يسبق لها ان فكر وتهز الوجدان وتحرك العقل ويسرح فيها الفنان بكل نعمه، انها معاناة الحياة المليئة بالصراعات والرغبات المختلفة مع اختلاف الأزمان.

فتجد الفنان يلجأ لأصعب الوسائل التعبيرية ليعبر عما يحسه فتجده يتعامل مع اللوحة معاملة خاصة جدا، خاصة التي تحمل معنى ومغزى خياليا واقعيا مسحورا من معاناة وتجده وكأنه يجري عملية تزواج موقفة بين لحنه واللون بين الموضوع والفراغات المستمدة الى رؤية بحيدة يستطيع من خلال هذا التزاوج انجاب وليد رائع لجمال محتضنه وترعاه وتقدمه للمجتمع.. انه التعامل مع

العمل الفني هو التعامل الواعي مع النضوج البشري، وليد تتعامل معه الام وتعيش معه حالة المخاض، ان الفنان اذا أراد أن يبدأ بالتحضير للوحة ما يبدأ بالتحضير النفسي ويتعامل فيما بعد بكل جوارحه مع الموضوع بإظهاره الى حيز الوجود، انظار مملكة اللوحة في استخدام اللون والخط على مساحات مبسطة ويبدأ الظهور المتكرر للمشاهد التي توائم السطح الشكلي مع العمل واشكال تجمع بعضها حين توضع سويًا ثم يكون للجوهر حديث آخر جوهر يعكس القصة الفنية. ذات الحركة والسكون والمشهد المتحرك وتصفي فيما بعد لهذا الكائن الناطق المرثي الصامت وترى محاولاته ومعرفته في معرفة مكنون ما يحمله من مشاعر وعناصر تتدفق في خيوط تقرب من الرؤية الشكلية مستخدما عقلا ذهنيا مستعدا للغوص في أعماق لانهائية انه التعامل مع الموضوع والعمل منذ بداية رحلتي الفنية التي بدأت في سن مبكرة كسائر البدايات ثم دراسة قصيرة لا تتعدى السنة في معرفة الخطوط العربية وأنواعها ومناهجها وقاعدتها وأسسها والدراسة كانت من المراحل المهمة جدا في حياتي وكانت لمسقل الموهبة وتهديب وتميز النفس وهناك أمور شخصية كانت وراء عدم الظهور. ولعل أهمها كان الذاتي والنحلي شيء من الصبر والتريث حتى تكتمل الصورة أمامي لمعرفة ما في باطن الامور بشؤون الحركة التشكيلية ، وحتى تكون الانطلاقة موقفة بشكل سليم جدا

وسخرت قدراتي في امكانية الاستفادة من البحث و م
 الاقتناع بأسلوب لا يتجدد واعتبره مرفوضاً تماماً. أرى
 بأن الحرف عالم مستقل يحمل قوة التعبير وروح الصمود
 واستمراري يتوقف لظروف الزمن معي ووقوف الزمن
 لصالحني وأن أثبت له ما أنا مستمر فيه وما وصلت إليه من
 بحث مستمر وإما أن أصل أو أقف عند نقطة معينة
 أومرسى معين وأنا أملك العقلانية والمرونة والتراث في
 الأمور وما دام قد قدر لي امتطاء ظهر الجواد للرحلة اذن
 علي ألا أتعجل وصول القافلة وهي تسير بخطى واثقة
 ونذكر بأن هناك عقبات سوف تعترض هذه القافلة محاولة
 اجهاضها. لكن هيهات وأقول لقوافلنا سيري فقد طاب
 المسير إننا نسير مع الحركة التشكيلية العمانية في كل
 اتجاهات تطورها المستمر .

وقوي ومبني على اساس متين واثق، عندها قررت الالتحاق
 بمرسم الشباب وتعرفت على أنواع الألوان وكيفية استخدام
 الخامة التي أصبحت متعددة وكثيرة وقررت الفوص
 والظهور في معامرات تحفها الارادة ووجدت أنه بدون
 الارادة لا يساوي العمل الفني شيئاً وفتحمت لنفسي قنوات
 ليمر من خلالها ابداعني التشكيلي وبدأت رحلة البحث عن
 المعرفة والمعاناة والاطلاع الدائم والكشف عن قنوات الجديد
 في عالم التشكيل المنتشعب وقمت بتجسيد القصص وتطويع
 الحرف ووضعها في قالب الفني التشكيلي المقصم بالحياة
 وبدأت رحلة الكفاح وركزت على تحديد أهداف وتحليلت
 بالصبر لتمعيقها والسهر والاصرار وعشت حالة من الأرق
 الدائم حتى يتسنى لي الصعود على سلم النجاح والسير في
 الطريق بلموحات تحفها الارادة ولا تقف في طريقها العقبات



سينما

زكي

نجليات المكان في الفيلم المغربي «عرس الدم» نموذجاً

عبدالله الجومري *



لقطة من فيلم شادي المصراحي (السنين ٩٠)

الحديث عن المكان بمعزل عن الزمان شيء لا يمكن تصوّره لا ذهنيا ولا فنيا، لأن العلاقة بينهما علاقة أساسية تشخص جدلية الواقع في الحياة . كما تشخص جدلية الواقع الفني في حد ذاته، لكننا لدواع منهجية لا علاقة لها بالروية سنضطر الى فصل المكان عن الزمان رغم استحالة العزل فعليا.

المكان لغة في الأصل تقدير الفعل مفعول، لأنه موضع لكيونة الشيء فيه والجمع أمكنة. وجمع الجمع: أماكن، أما المكان في العمل الإبداعي فهو الإطار الجغرافي الذي تدور فيه أحداث قصة متخيلة.

ويمثل المكان على مستوى الملاحظة المباشرة في حياتنا اليومية الأحداثيات الأساسية التي توطر الأشياء المراثية فنستطيع أن نميز الأشياء من خلال وضعها في المكان، ومن المسلمات، أنه لا يمكن لجسمين أن يشغلا المكان ذاته في الوقت ذاته ولا يمكن أن يحتل جسم واحد مكانين متغايرين في نفس الآن كما أن ارتباط الإنسان به أقوى، لذلك اكتسب دورا أساسيا في حياته وأثر تأثيرا مباشرا في مشاعره وسلوكه اليومي، ومن خلاله استمد جوهره وبقائه. ويرى يوري لوتمان أن النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية في عمومها تتضمن وينسب متفاوتة صفات مكانية تارة وتارة أخرى في صورة صفة أخلاقية حين تقابل بين (اليسار واليمين) أو بين المهنة (الدورانية) و(الراقية) وكل هذه الصفات والأشكال تنتظم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة وتقدم لنا نموذجا ليدولوجيا متكاملة يكون خاصها بنمط ثقافي معطى (١) بل إن الإنسان - ومنذ أقدم العصور - عمل على إعادة انتاج المكان فنيا باعتباره مطلق الأحلام ومرتع الذكريات، وجعله مكونا أساسيا في نسج كل أعماله الإبداعية، وأي إبداع فني يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصلاته، والمكانية هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات الطفولة، حسب تعبير جاستون باشلار. فحجليات المكان إذن تتم انطلاقا من المعرفة الذاتية المكتسبة، أي علاقة الدال بالمدلول حسب هيدجر أو ما يعرف عند الفلاسفة المسلمين بالفيض خاصة الفارابي وابن سينا أو ما يسمى بالحاشية عند ابن عربي إن النظر إلى المكان يتم عبر مستويين موضوعي وذاتي.

الموضوعي : هو الإدراك المنموس لقضاء ما، وتدخل في هذه العملية الحواس والعقل (المكان بالمعنى العلمي والفيزيائي المحدد) أما الذاتي: فهناك بعدان : الوجداني وتدخل فيه الاحساسات والمشاعر، والنفسي: يرتبط أساسا بالاستقاطات التي تسقطها على مكان ما انطلاقا من خلفيات نفسية عادية

★ كاتب من المغرب.



مرتبطة بمدى الإعجاب أو ما يسمى الميولات الأولية ثم خلفيات لا شعورية، أي الارتباط بما هو مخزون في الذاكرة التي تجد تبعها الأساسي في الماضي (الطفولة) ، فالفنان حينما يعيش لحظات الإبداع فإنه يعيش مجددا ما شهده بكلية بأسلوب جديد، لا إعادة رسم لوحة طبق الأصل عن الواقع، وبعمقه هذا فإنه يبعث الأمل ويحدث تأثيرا طازجا لدى المتلقي، وتجب الإشارة في هذا الصدد إلى أن أهمية المكان في الفن تتفاوت باختلاف الأجناس والأنواع الفنية، حيث تكثر هذه الأهمية وترتفع في فنون معينة كالرسم مثلا، وتراجعه هذه الأهمية إلى أدنى حد ولكنها لا تتوارى نهائيا في فنون أخرى كاللوسيفي والرقص... إلا أن الفن السينمائي يعتبر يحقق من أهم الفنون التي تبرز فيها أهمية وضرورة استحضار مكون المكان، ولعل طبيعة هذا الفن نفسه والمعتمد أساسا على الكاميرا كأداة مناقلة ومصورة لواقع ما يفرض هذه الأهمية. ويذهب الناقد الفرنسي مارسيل مارتن في طرجه أبعد من هذا في قوله :«إن المسرح لا جانب الهندسة والنحت والرقص، فن ندخل الفضاء Dans l'espace على عكس السينما - والاختلاف جوهرى - فهي فن للفضاء (De l'espace) بمعنى : أن السينما تحمل في خصوصيتها التقنية أن تنقل أو تعيد انتاج (Reproduire) الفضاء المادي والواقعي بطريقة واقعية ولكن أيضا على مستوى التشكيل الفني تمكن من خلق وبناء فضاء فيلمي متخيل وأصطناعي وعليه فالفضاء الفيلمي ليس إطارا بسيطاً والصورة فيه ليست فقط عروضاً ذات بعدين إنه فضاء حي، أبداً غير مستقل عن محتواه لكن مرتبط حميمياً بالشخصيات التي تتطور داخله» (٢) فهو يسم الأشخاص والأحداث في العمق

الاهمال الى عدم قيام شرعية ناجزة للفضاء تبحث في تكوينه وعلاقته وظائفه والتالي تضع له قانونا سيمبولوجيا شبيها بذلك الذي وضعته فليب هامون للشخصية وجيرو جينتي للزمن السري - قانون ينظم وينمي الدراسات الروائية ويقيّد النقد السينمائي انطلاقا من التقاطعات القائمة بين الفنون السريتين الحديثتين، إن النقاد السينمائيين التقليديين رفضوا البحث في معالجات المكان واقتصروا مفهومهم على تجليات وتطورات الحدث مضحين بالعناصر الفنية الأخرى، وهو ما جعل محاولاتهم النقدية جد مبسطة لا تعطي بكامل المكونات، إن دراسة عنصر المكان يعود فضل استتماره والعمل على بلورته الى مدارس النقد الحديث ورغم محاولاتهم على درب الجودية: فإننا نرى أن هذا العنصر الفني مازال بحاجة الى المزيد من الدراسة والتعميق لكيلا يظل حضوره عبقيا والمتعامل معه مجرد ديكور أو خلفية تؤثر الأحداث فقط، وإنما عنصر فني أساسي يمتلك خصوصية داخل العمل الفني ويمتلك استقلاله عن العالم الواقعي ويوطد علاقته أكثر مع عوامل الخيال، وهذا الانجاز في اعتقادي موكول أساسا للسينمائيين أولا فليعلم أن يمتلكوا القدرة والجرأة الفنية لانتشال المتفرج من هيمنة المقارنة مع الواقع، مثلما فعلت بعض المجالات الطبيعية وعلى رأسها محاولة المخرج الأسباني لويس بونويل حين حول للراحيض في فيلمه «صحيح الحرية» الى غرفة للأكل، وفي اعتقادي هذا وحده قد لا يكفي أو كما يقول صديقي الناقد بوبكر الحجي: لانتشال المتفرج من سلطة الواقع إن الاعتناء بالصورة غير التكوين هو الذي ينزع عن الفضاء طابعه الواقعي ويعمده كفضاء خضع لاختيار عبر عملية التأطير^(٩)، والكاميرا وحدها قادرة على أن تكون مكانا آخر كما يمكنها تجزئ نفس المكان لتفقدته وحدته إضافة الى امكانية اللعب بالأشكال وأجزاء الفضاء أي ما يمكنه تسميته بـ«ديوافونية الفضاء» وباعتماد المخرج على اللقطات غير المتسلسلة حسب المنطق الحكائي السائد سينمائها وبعتماده أيضا على الإيقاع البطيء، فإنه يعطي للعين فرصة التركيز على الفضاء عوض الانتقال ورسالة الفنية المراد توصيلها الى المشاهدين وإخبارهم فنيا بما يريد تبليغه، وللأسف فإننا نجد أن قلة قليلة من المخرجين هم الذين استطاعوا أن يشعروا المكان بشعنا درامية حقيقية تذكر من بين هؤلاء المخرج أرسون ويلز في رانته السينمائية والروايتيين، فالقصر الشامخ الذي وظفه يغيرنا عن شخصية «دكن» الخيالية وسيطرته المتزايدة على الآخرين أكثر مما يغيرنا أي شيء آخر في الفيلم، هذا القصر سيتحول مع تطور أحداث الفيلم الى نوع من السجن القريب بحيث يكشف «دكن» في وقت متأخر بأن الانسان يمكن أن يمتلكه يمتلكه، فالمكان هنا أصبح شخصية فاعلة حية متحركة، وفضاء الصحراء في فيلم

ج. العمود الفقري الذي يربط أجزاء الفيلم بعضها ببعض، إنه السرد قبل أن تلده الأحداث وبشكل أصق، ربما ما بعد أنثرا، ر. ل. صلاح أبوسيف: «إن المكان خصب في السينمائية لا يعطي إكسابات متعددة للمخرج لاختلاف دلالات الأحداث لذا اتفق ربط مكان بموضوع القصص، بمعنى أن الأفلام الجيدة هي تلك التي لا يكون المكان فيها مجرد ستارة خلفية للأحداث بل امتدادا للموضوع والشخصيات، يوصل الى المعلومات شأنه شأن الأضواء والملابس والمكياج ويغيرنا بأشياء كثيرة.. إنه مكون فاعل وضروري بالنسبة لتطور السرد، ولا يمكن أن نخيل أحداثا دون مكان يؤطرها، فهذا جورج بلان في حديثه عن الحدث والمكان في الرواية، شأنه يربط الحدث ربطا ديالكتيكيا بالمكانة فحين لا توجد أحداث لا توجد أمكنة بل أن بعضهم طابق بين الشخصية والمكان الذي تشغله وجعل منه: «تغيرات مجازية عن الشخصية: (١)»، وعلى الرغم من أن فلانا وصفت البيت فقد وصفت الانسان»^(١٠)، وعلى الرغم من أن كل مكان فهناك المكان من النقاد من اعتبر قضية المكان في الإبداع السينمائي قضية متوهمه ولا جدوى من الاعتماد بها باعتبارها ليست عنصرا اشكاليا لدى الفنان، فالمكان في الفيلم هو معنى يحدد سلبا داخل حين معدود داخل إطار عدسة (معددة الرؤى) في الكاميرا السينمائية، ويورد الناقد المصري فاضل الاسود مواقف عدة من وجد غريبة من توظيف المكان في السينما نكتلي يذكر بعضها، تعميلا للفتاة: فروولف ارنهيلم يرى: «إن الاستجابة السيكلوجية الأساسية (يقصد بها استجابة المشاهد) هي استجابة للأحداث وليست استجابة للتشامل في الأشياء.. ورغم انتقادات جبر الدماست لهذه الرؤية النقدية إلا أنه لا يرى بأسا من القول بأن «شروط تعرف المشهد للمادة التي يراها مشروط بمدى معالجة تلك المادة المعروضة على الشاشة للواقع المحيط، أو بعبارة أخرى من خلال البحث في العلاقات والروابط التي تشد المشهد السينمائي ليس الى غيره من بقية المشاهد السينمائية وإنما الى شيء آخر بعيد وخارج عن بنية العمل السينمائي» وأن يتصل بوجه السرد السينمائي، أما إدوين موير، فقد كان يعتقد بأن الصراع الدرامي كي يتفاعل ويتخذ مجراه الطبيعي فلا بد وأن تدوم الشخصيات داخل منظر مغلق، فالمكان والانتقال من مكان الى آخر يمنع تدفق الفعل الدرامي فليس هناك صلة قوية بين الأحداث والأماكن.. قائلا: «إن الرواية الدرامية تدور في الزمان مع تحديد غير المكان، وهكذا يخلص فاضل الاسود، الى أن استبعاد ملامح المكان هي فكرة هاجرت من المسرح الى الرواية قبل أن يستعيرها حقل السينما»^(١١)، وهذا صحيح فلماذا ما عدنا الى النقد الروائي، فإننا سنجد أن أغلب الدراسات لم تهتم بمكان الفضاء ولم ترمه اهتماما خاصا باستثناء محاولات قليلة وجد مبسطة، أهمها، محاولة المنظر الروسي يوري لوتمان، وقد أدى هذا

«لورانس العرب» للمخرج دافيد لين يبدو فاعلا في طيوائف الشخصيات بطلا يملئ قوانينه الخاصة ويكرس حضوره الفني للمتحين. فضاء حقيقي بعيد عن السقوط في إغراءات التصوير السحلي أو المجاني، وربما من بين الأسباب الأساسية التي أدت إلى نجاح تجربة المخرج الإيطالي برناردو بولتوشي. مع فضاء الصحراء في فيلم «شاي» في الصحراء هو عدم الانصياع إلى نضبات هذا المكان الجميل والتواصل معه وجدانيا - الشيء الذي جعله يصوره كفضاء جامد فائق للصوبة والانسانية، أو كما أشار إلى ذلك الناقد الفرنسي سيرج توبياننا بقوله: «لقد صور الصمراء كما تفعل ذلك الإعلانات الشهرية التي يبتها التلفزيون»، أي فهم المكان والتواصل معه وتأطيره فنيا بعين ذكية قادرة على التقاط ما لا يرى وكل عجز في التخييل سوف يؤدي حتما إلى عجز في الإبداع، وأي استناد على مقولات أو مذاهب مثل «الواقعية» لا يعطي الفنان من مسؤولياته الفنية، أي أن الواقعية يجب أن تكون فنية تعيد خلق الواقع لا تسفه نسخا بإحداثها. فالفنان فنان أولا وأخيرا، فهذا صلاح أيوسف رائد الواقعية في السينما العربية جل انتاجاته تتمتع للفن قبل انتصارها للواقع، تشحن الحوار والاذقة والفضاءات للنسبة بشحنات إبداعية خلاقة فتصبح هذه الأمكنة فاعلة نابضة بالحياة حاملة دلالات ورموز غنية فمثلا الحمام في فيلم «همام» للأطليبي، يصبح عالما صغرى، فضاء لممارسة الغواية وترجمة الشهوات التي قادت إلى الهزيمة، وصمراء المخرج توفيق صالح في شريط «المخدوعون» تبدو فضاء للعزلة والثفي القاتل تتلعب الإنسان وتقول ما لا تقوله عشرات الخطب الرنانة في ضرورة التشتيت بالوطن... أفلام منحت للمكان موسيقية خاصة عندما أفكر فيها تمحرنني الفضاضات المغربية الأصيلة... فاس بدرويا الضيقة، مراكش بساحاتها الزاهية، شفشاون بدورها البيضاء البهية، ورزازات بقصباتها المنسية، الراشدية وفضاءات الصحراء اللامتناهية المنفتحة باتجاه الأعماق القصية أمكنة وظفت في العشرات من الأفلام الأجنبية بنسب إبداعية متقاربة، زينت أفلاما وبهرت عيوننا لكنها في الأفلام المغربية ظلت متوارية إلى الحدود الدنيا في وجودها، فكamera المخرج المغربي غالبا ما تراهن على الآن وتطمس العين، وإن لجأت إلى تصوير فضاء ما فاعل أنه لن يكون إلا ديكورا خارجيا «تتسيحي» فولكلوري أو مكان مادي مباشر حيث تدور الأحداث دون اكتساب أي بعد جمالي بمعنى أن تصويرهم له هو تصوير سطحي جامد أقرب إلى الكليشيه حيث انعدام الجهد الفني لاستكناه دلالات الأمكنة من خلال عناصر الإخراج والتصوير وبعملية حسابية بسيطة قلن نجد إلا أفلاما لا يتجاوز عددها عدد الأصابع أو أكثر بقليل هو الذي استطاع أن يجعل الاحساس بالمكان تطويرا صوريا للشخصية والثيمة وامتدادا لهما، نكتفي بذكر بعضها: - موشمة - حميد بناني جعلت من المكان حالة واقعية بل بمثابة

فسيقاسا ترابط ضمنه الأحداث بشكل غير مزعج أي أن المكان هو سيد البناء في العملية السردية للأحداث مما جعلنا نقتل علة علاقة وثيقة بكل الأماكن التي عرضها الشريط ويقتصر على الناقد المغربي إدريس القرني أن تتعامل مع هذا الشريط... «سلسلة» صور بصرية تبدو لنا معالم مكان مغربي أصيل بكل تراثيته وقيمته والتقاليد وطقوس الإنسان المنغلغل به، أفكار وتصورات ومعتقدات الاندفاعي في هذا المكان أيضا، ويضيف في معرض تحليله: «... ولا يخرج إطار صورة شريط موشمة» عن فضاء البديوي الطبيعي التقليدي بكل تطوره وبساطة تأثيره وصدق وتكامل قطعه مع ما يحمله القاطعون الاجتماعيون عين من قيم وتصورات للكون والحياة والانسان...» (١) وعلى هذا الخط الإبداعي في استكناه المكان والتحاور مع فضاءاته جعلنا المخرج المرحوم محمد الركابي في فيلم محارب درب الفقراء لا يقدم لنا أماكن خلقت للكاميرا بينها وبين عين المتفرج علاقة حقيقية قوامها الإبداع الحق حيث انتقاء الفرع في الفجوة. أمكنة مسبوقة برؤية فنية عميقة يتداخل فيها الواقعي بالتخييل لدرجة يحس معها المشاهد أن الأحداث التي يحتويها ويؤطرها لا حدود بين مستوى واقعيته وبين مستوى بنيائها التخييلي، فالركابي كان ابن الدرب يغرف من الذاكرة والمخزون الخيالي وهو يصور / ينقل عوالم هامشية تنتصب فنيا رغمًا عن العين وتؤثر بفعل هامشيتها / تهميشا بالتجديد لما تخفيه في السينما فضاءاتها واختيار الهامش يبقى أحد روافد الإبداع في السينما المغربية وهنا يحضرني مبداءة كملاحة مضيق في مسيرة المخرج محمد عبدالرحمن التازي الفنية فيلم يندبني على الصراع والتوتر بين شخوصه صراع محوره الأساسي والجوهري سلطة الرجل يسانده في ذلك المكان وحرية المرأة المغتصبة، فالمكان هنا سراج يسيح الانطلاق يسامر المرأة مثلما يسامرنا بجعله يمارس علينا فنته، اقتتان الخشوف والحد الجميل، لقد وظف التازي المكان بشكل مضبوط ومتكبر، بحيث أن هذا التمكن هو الذي أعطى للشريط تلك الشحنة الإبداعية وحوله بشكل مثير إلى عنصر فاعل في تنامي الأحداث وتطورها بل حوله (المكان) إلى عامل القدر يمسك بشخصيات (النسائية) ولا يدع لها إلا هامشا محدودا لحرية الحركة. وبهذا الجهد كفضاء للانطلاق والحرية من سلطة الأب والزوج، لكن عزلة المكان تنكسر أكثر مع إلقاء الصيادين لشباكهم في البحر، فكل الطرق مسدودة ولم يبق للمرأة إلا رقصه إنسانية في محاولات لتطعيم اللقوس في عالم هامشي / مهشم، وفي فيلم «شاهي» الأطفال الضائعين، تلعب جدلية الداخل والخارج دورا أساسيا في الدفع بالأحداث. نجد أنفسنا أمام صور فنية رسمت بعناية من خلال كاميرا حاذقة تعيد اكتشاف مواطن الجمال في فضاء شاعري تحالفت معه لتقديم صور مشحونة بشحنات إبداعية خلاقة: البحر بامتداده اللانهائي، اللع بالسر الدفين فيه، الفيللا

برائح اللبث، الشاطي، يملأه الطفولية.. مكونات تواز
 ساء العام وتعق من قوته الدرامية.. هي أقلام قليلة تلك
 ترسم فضاءاتها بعناية وتمتعها حضوراً درامياً فاعلاً بل
 ... خرج من أمثال حميد بشاري الجبالي فرحاتي ومحمد
 بن الدجمن التازي في أفلامهم الأخيرة بدأ المكان عندهم متوارياً
 بايقاً وساكناً مثلاً فيلم «خيول الحظ» الفضاء، ضاع وراء
 رباب البعث عن مجموعة من الوقائع والأحداث لشخصيات
 ثانوية وأخرى مهمجة.. فبدت طبخة الفيلم متوارية باهتة بلقها
 ضباب غامض، أما في فيلم «البحث عن زوج مراتي» التازي قدم
 لنا فاس الواقع وليس فاس الفن، فالأمكنة جاءت معادلة للواقع
 لم يصف عليها المخرج من حسه الفني شيئاً لم يستطع استكناه
 دلالاته الفنية أو أن يتجاوب مع أنفاسها السحرية، ففضاء
 البيت في الشريط بدأ غارقاً في متاهات الزليج والفتش باهرة
 لعين، والكاميرا تلهث لتنتقل لنا صوراً تذكارية «كارت
 بوستال» مهتمة بالجدران والأبواب الخشبية أكثر من اهتمامها
 بالمواقف الدرامية، مواقف كان يجب أن تستمد قوتها من المكان
 بدل أن تستمد من النكتة والمواقف المفتعلة، وهذا يجعلنا نقول:
 في العمل الفني السينمائي الرديء لا يوجد مكان حقيقي، أي
 مكان يجعلنا نتذكر أمكنة التي عشنا فيها أو التي حلمنا أن
 نعيش فيها، فهو مكان لا يخاطب خبرة المشاهد، فالخرج يجب
 أن يعلم أن الأمكنة والفضاءات الفيلمية هي مجازية (مثلها مثل
 كل أمكنة الفنون) أي لا تساوي الواقع، والمكان داخل أي عمل
 إبداعي يصبح في النهاية نوعاً من السعة المجازية.. وفضاء
 شريط «عرس الدم» أثار في إحساسنا بالآلة اكتسبته من فضاء
 أعيش فيه وأصبحت جزءاً منه، «فضاء الطين المذكور» بتعبير
 إدريس الفخوري، وانجذابني إليه هو نفس انجذاب بنبركة إلى
 الفضاءات القصصية المنجذبة إلى مناطق جنوبية، بيت الطفولة
 باعتبارها جذر المكان، حسب تعبير باشلار، علماً بأن بيت طفولة
 المخرج يمتد على مساحة مكانية شاسعة تبدأ من حدود مدينة
 مغربية (كوليم) وحتى تخوم مدينة تاريخية منسية (تمبوكتو)
 حيث شاسعة الصحراء، فضاء اختاره بنبركة ليصور فيه الفيلم
 الأكثر قرباً إلى قلبه انطلاقاً من نص مسرحي شهير (عرس الدم)
 للشاعر المسرحي الأسباني جارسيا لوركا. لقد أعاد كتابة
 الحدث الدرامي للمسرحية وتشكيله في فضاء حضاري مغربي
 خصوصيات وذاكرته، وقد برر بنبركة ذلك بقوله: «لقد وجدت
 ... ما يحدث في مسرحية لوركا يمكن أن يحدث في الواقع
 مغربي، كما أن الحدث الدرامي الذي يصوغه لوركا للمسرحي
 جدد أنه وقع بنفس الطريقة تقريباً في منطقة تافراوت هنا
 المغرب»^(٧) تبريرات يرفضها بعض النقاد، خاصة مصطفى
 لسنائي الذي انتقد الفيلم بقوله: «لقد حاول هذا المخرج أن
 نقل مسرحية لوركا الشهيرة نقلاً آلياً إلى إحدى مناطق الجنوب
 مغربي، دون أن ينتبه إلى أنه أسقط عن المنطقة علاقات وأعرافاً

اجتماعية لا تعرفها قط (قضية الثار مثلاً) وإلى أنه زاد الأمر
 تعقيداً حين جمع في حقله العرس كل الفرق المغربية الفنية التي
 لا علاقة لها بتلك المنطقة (من الموسيقى الجبلية إلى رقص
 الكدرة)^(٨) ورغم ذلك يرى الناقد العربي إبراهيم العريس في
 كتابه «رحلة في السينما المغربية» أن شريط «عرس الدم» يبقى
 أقوى ما حققه بنبركة في مسيرته السينمائية.. وقوة الشريط في
 اعتقاده نابغة أساساً في جوانبه التقنية التصويرية، واللمح
 الأساسي الذي شغل المخرج هو تأثير اللقطات أي تأثير الفيلم
 السينمائي لتصبح اعتدالاً فنياً يوصل الفن السينمائي باللوحة
 التشكيلية ليأتي التوليف والتوليف هو منطقة الإخراج الفعلية
 بالنسبة لبنبركة، فيتم تركيب اللغة حيث تتجمع اللقطات /
 اللوحات وتتلمص لتتسج فيلماً متماسكاً، تربطه خيوط متعددة
 تنهض من المستوى التشكيلي إلى الصوتي إلى الإدراكي، والمكان
 يحضر هنا وسط هذا الزخم التعبيري الفني لا كفضاء مؤثث
 لبنية الفيلم وإنما شخصية فاعلة / مشاركة في سياغة الفضاء
 الفيلمي.. فالمكان هنا هو الصحراء بكل فضاءاتها: الرمال،
 الحجارة، الواحة.. المكان هو البيوت الواطئة الممتدة، بل المكان
 هو ذلك البيت الشامخ حيث تتداخل جدرانه مع حجارة المنحدر،
 الكاميرا تنتقل بنا بشكل متوجس نقراً الأمكنة على بساطتها
 قراءة متأنية داخل وخارج حيزها العادي، وبالتالي أن تهيئ بها
 بدون رتابة لأن وضوح القصة وعدم التوائها وكونها تتحرك في
 حيز لصيق بالمكان الكبير الذي هو الصحراء جعل من السهل
 إبراز دلالات الأمكنة التي بدأنا لكل منها غاية محددة.

منذ البداية ومع استعراض الجنيبرك يخبر المشاهد من خلال
 اللوحة التشكيلية الثابتة أن الفضاء هو المحدد والمؤطر لأحداث
 القصة، إنه مكان صحراوي أو لنقل فضاء القصبيات يجعلها
 الهندسي الشامخ المنغلق على الزمان وفي المكان، ومن مشهد
 القصبة الرابضة فوق القعة، قمة رابية، نأخذ على حين غرة إلى
 داخل بيت زاطي، حيث الظلة والفراغ إلا من جسد امرأة يستعيد
 الذكرى الحلم أو لنقل الكابوس / مقتل الزوج والابن البارحة
 واستشراف المستقبل الغامق كلون الدم / مقتل الابن الثاني
 مستقبلاً، الحلم هنا يصبح كابوساً يرتبط بالمكان أو بالواقع
 عامة، فهذا فرويد يقول: «إن الحلم مرتبط بالواقع وأن الحلم
 حقيقة صاحب الحلم، حيث الظلة والفراغ إذن عن الواقع فهو
 قادر على إضاعة الواقع، الحلم في الفيلم ليس لغزاً كما تعودنا أن
 نجد في أغلب الأعمال الفنية وإنما هو حدث واقعي تنسل إلى نفسه
 البطلة، أي حلم لا لغز فيه واضح نحس منذ البداية أنه بمثابة
 نبوءة مستحققة فيما بعد، وما يعاضد هذه النبوءة هو خواء
 وقسوة المكان وسلطته الفاعلة، فمكان الفيلم «الكبير» أو فضاءه
 العام يفتقد للأن والدف يفتقد الحب، وإن كانت الحياة تنبعث في
 كل الأشياء عندما تتجمع المتناقضات حسب باشلار، فإن
 متناقضات الشريط تبعث الكآبة، الخوف بل الموت ومع كاميرا

شيء من غنى الأب وتمسكه بالأرض، جمال فضاء يحدث عن - به أكثر. لكن الجدار داخل غرفة الضيوف (الاستقبال) المزين ببداية (بوجبة) ومهندس تقليدي يركس وإقناعا ملغوما لا يتوحد بالاعتماد. فالبيوت الثلاثة، أمكنة تكبت العواطف والمشاعر وتضغط على أصحابها وهو ما ولد الانفجار في النهاية، الشيء الذي يؤكد الرأي الذي يذهب إلى أن أشد الانبعاثات ديناميكية تحدث في الوجود الكميوت فالكائن الذي يظل سباتا في قوقعته يتألم بالانفجار إلى لم نقل لعاصفة.

ورغم القول بأن المكان في فيلم «عرس الدم» سجل حضوره الفعلي وبدا في بعض المشاهد شخصية فاعلة في تطور السرد وإغناء الحدث فإنه يمكن الإشارة إلى أن المخرج كان بإمكانه أن يستكنه دلالات الأمكنة أكثر ويسند لها دورا أبلغ مجازية وتعبيرا لو أنه خفف بعض الشيء من وطأة رؤيته للمساوية الفارقة في تفاصيل الشعرية الأسطوية، وكان يجب عليه أن يعي أنه وراء كاميرا سينمائية لها خصوصيتها وإمكاناتها الخاصة، فمسحة بعض المواقف أعطى انطباعا بأنه كان مقتونا بالنص المسرحي الذي اقتبس عن لوركا ويسعى جاهدا إلى تكيفه مع القضاة الغربية.

هكذا نخلص بأن الوعي بأهمية المكان في الإبداع الفني قادر على إغناء التجارب الفنية ومدها بتسنيغ يضاف لتسنيغ المكونات الفنية الأخرى من أجل تحقيق الانسجام والهرمونية للعمل الإبداعي ذلك لأن العمل الفني وحدة متناغمة منسجمة وفي غياب أو إهمال أي عنصر فإن تأثيره يبدو واضحا، والفهم الصحيح والسليم لطبيعته ولكوناته الفنية تعبر عن أسهم ما يمتلكه الفنان الذي هو الموهبة الخلاقة والرؤية الواضحة.

الهوامش:

- ١- حسن بحرياني بينة الشكل السرواني - الفضاء الزماني الشكل - بيروت المركز الثقافي العربي - الطبعة الأولى، صفحة ٢٤.
- ٢- Martin (Marcel) "Le langage cinématographique" coll 7 ème Art ed def 1982. p. 207.
- ٣- فاضل الأسود السرد السينمائي، - للقاءة، الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الأولى ١٩٩٦، ص ١٥٦ وما بعدها.
- ٤- الجديسي ويكسور - ألبيرد التشكيلي في السينما - جريدة الاتحاد الاشتراكي، يوم ١٩/٦/٢٠١٩.
- ٥- أرسس القري بعض معالم مكان الشهدي في ش. بيك وشمة - جريدة نوايات سينمائية المغربية العدد الثالث عد ٢٠١٩ / فبراير ١٩٩١، ص ٢١.
- ٦- نفس ص ٢٢.
- ٧- بوموس طبر - نشأة تعليم وتعليم لدرج في لعنة سرونو العرم ص ٢٠ - فيلم الزفت ديوت جامعي يرسو السنة الجامعية ٨٨/٨٩، حيث اشرف نور الدين الصالح كلية الآداب، مراكز شعبة اللغة الفرنسية.
- ٨- مصطفى النسي - عن ألبيرد - الروايع في العلم المعاصر، مجلة، ترجمة ١٠ مايو ١٩٨٧ السنة الأولى، ص ٣٥.
- ٩- لعيت دور الأم المثقفة اليونانية القديمة إريني بناباس (Inene Terzieff) كما لعب دور عمروش الملك الفرنسي رولان تيرزييف (Roland Terzieff).



المخرج يتكرس هذا الطرح من خلال مقاطع وصفية تستعرض أمكنة تستقر العين بقساوتها/ جماليتها تأخذنا إلى الكتيبان الرملية مصعنا / حرونها. إلى الواحة المحصورة في حبر مكاني صيق مجوق بالخفاطر زغم الخضرة - العرقب والأفقي - صور توجز بشكل بليغ وتحيلنا على العلاقات الاجتماعية المنسوجة بين الأشخاص، يبدو الهدوء والسلام لكنه سلام بين الأعداء ورغم جمالية هذا الفضاء، وهو جميل بالقطرة (فالعصراء يبداء الشعور)، ورغم الامتداد اللانهائي والانفتاح باتجاه السماء، فالمكان يبدو معزولا منفكلا وضيقا، وعندما يريد المخرج تأطير بعض الأماكن المحدودة الحضور في هذا الفضاء المتعد من خلال كاميرا مديد تصويره المتميز جيرولاو لاروزا، فإن عملية التاطير هاته يراد من خلالها الإلغا بتراجيدية المكان، فبيوت الحبيبة / الخطية زاوية تصويره غالبا ما تكون مأخوذة من الأسفل في محاولة لتأكيد موقع أصحاب الاجتماعيات لكن انغراسه في صخر المنحدر وأشجار الصبار التي تسبح، جعلتا نص بأنه مصير المسبية القادمة وبؤرتها الطاغية ألم نقل أن المكان يلد السر قبل أن تلده الأحداث، ووجود امرأة مجنونة تجوب هذا الفضاء المفتوح المغلق على نفسه في أن يبدو في متوقفا ومريرا فنيا لأنه يندرج في سياق الصحراء والجبال الجرداء والواحة الكثيرة إلا من أشجار ونيليات تقادم زحف الرمال، ومع تقدم الأحداث بعيدا في اتجاه الموت الزاحف، أجد أن المكان هو السبب والأصل، وإذا كانت كاميرا بثرية تتوافر على حرية أكبر في التدرج والقطاظ الجريبات في الفضاءات المفتوحة فإن الأماكن المغلقة حتمت بالضرورة على المخرج الالتجاء أكثر إلى الزوايا، والتأطير اقتصر على اللقطات الكبيرة والقريبة مهما التركز على الملامح الفارقة في حزنها وتتابع الشخصيات في مساحه وجودها، فيبدو كادر اللقطة أساسيا في موضوعية الممثل وفي تقديم المساحة أو الفضاء الدرامي كمعبر أساسي عن اللحظة المصورة، إن بيت عمروش يبدو هشا غير قادر على منح صاحبه السعادة فارغا مظلم يدفع الساكن إلى هجرانه بحثا عن الهدوء في مكان آخر لهذا يظهر - في الغالب - عمروش فوق حصانه تأله في الطرقات حائما حول بيت الحبيبة أكثر من تواجده بجانب زوجته وابنه، ويأتي الهرب في النهاية كحل وهمي يقود إلى الموت، أما بيت الأم للام الفخمة والخطيب المدحور، فبنده فارغا باردا إلا من صمت يؤننه ويجهل شيئا واسعا وعميقا ولا نهايتها يمارس ساديتة البريئة على صاحبيه ويوجه جوراها كما يفرض وجوده على المتلقي ويجهل بحس برهية المواقف فحديث الأم نأخل هذه المكان الخلف يتحور في الغالب حول الدم وذكرى الموت، وعندما تصمت فإن صمتها يكون قاتلا تسعنا بنظراتها البوابة، العاصفة القادمة من أعماق التراث اليوناني التراجيدي الأصلي^(٩) وإذا كانت الظلمة والوحشة والهربة تلق بيت عمروش وبيت عدوية والصمت والأسى يخترقان صمتهما، فإن بيت الحبيبة/ الخطية يبدو أنه يتوقف على حافة ضوء على أمل



مقابلات مع

فرانسيس بيكون

ترجمة: عبدالرحمن طه مازي

أجراها:

غسان فهمي

ديفيد سلفستر



د.س - هل تستطيع القول لماذا تهتم بالصور الفوتوغرافية الى هذا الحد؟

ف.ب - حسنا ، أعتقد أن حساسة الظهور تفتصب طيلة الوقت بواسطة التصوير الفوتوغرافي وبواسطة الفيلم، لذلك فحينما ينظر الفرد الى شيء ما فهو لا ينظر اليه فقط بصورة مباشرة ولكنه ينظر اليه من خلال الاغتصاب الذي تم فعلا بالتصوير الفوتوغرافي والفيلم، وفي ٩٩٪ من الوقت وجدت صور الفوتوغراف مثيره للاهتمام بشكل كبير أكثر من الرسم التجريدي أو الرمزي، لقد كنت دائما ملازما لها.

د.س - هل تعرف بشكل خاص، ما الذي يجعلك ملازما لها؟ هل هي فوريته؟ هل هي الاشكال المدهشة التي تحدث بها؟ هل هو نسيجها؟

ف.ب - أعتقد أنه الانتقال القليل من الحقيقة والذي يرجعني الى الحقيقة بعنف أكبر. أجد نفسي من خلال الصورة الفوتوغرافية، بادئا بالطواف في الصورة، وأحل ما أعتقد أنه حقيقتها أكثر مما أستطيع بالنظر إليها. والصور الفوتوغرافية ليست فقط نقاطا مرجعية. انها في الغالب محفزات أفكار.

د.س - أنسا افترض أن صور ميريدج هي الصور الفوتوغرافية التي تستعملها غالبا بشكل مستمر.

ف.ب - حسنا .. بالطبع كانت محاولة لعمل تسجيل لحركة الانسان، معجم الى حد ما. من المحتمل أن مسالة عمل المتتالية أتت من النظر على الكتب من ميريدج مع مراحل الحركة الفنية في صور فوتوغرافية مفصلة. لدي أيضا على الدوام كتاب أثر في كثير جدا اسمه «الأوضاع» في تصوير الأشعة السينية مع عدد كبير من الصور تظهر أوضاع الجسم لأخذ صور الأشعة السينية والأشعة السينية نفسها.

د.س - بالرغم من أن التأثير يبدو غير مباشر. مثلا أنت تنظر غالبا أثناء الرسم الى صورة فوتوغرافية لشيء آخر غير الموضوع الذي ترسمه.

ف.ب - أظن أنك قلت في مكان ما أنه حين كنت جالسا لرسم شخصي كنت أحاول عمله لك كنت أديم النظر الى صورة فوتوغرافية لحيوان متوحش.

د.س - نعم. لم أعرف قط كيف تم ذلك.

✽ كاتبان من العراق.

ف.ب - حسنا . قد تكون واحدة موجبة بعمق في علاقتها بالآخرى. في تلك الأيام كانت عندي فكرة بأن النسيج يجب أن يكون أثخن كثيرا لذلك يصعب جلد الكركدن مثلا، ربما يساعدني التفكير عن نسيج جلد الانسان.

د.س - بالطبع ، فقد استعملت تلك الصور الفوتوغرافية بطريقة أكثر موضوعية في رسوم الحيوانات وبعض المناظر الطبيعية ولكن شيء مثير للاهتمام أن الصورة في الصور الفوتوغرافية التي عملت بها لم تكن قط علمية أو صحفية بل كانت أعمالا فنية مدروسة جيدا وشهرة - الصورة الساكنة للجزر المرتفعة في بوتومكين.

ف.ب - لقد كان فيلما رأيته قبل أن أبدا الرسم وقد أثر في عمق، أنا أعني الفيلم كله بالإضافة الى ترتيب خطوات الأوديسا وهذه الصورة. كنت أمل في وقت ما أن أعملها - لم يكن لذلك أية أهمية نفسية خاصة - أفضل صورة لصرخة انسان. لم أستطع عمله وهو أفضل بكثير عند ايزنشتين وذلك هو. أعتقد ربما كان أحسن صرخة لانسان في الرسم عمله بوزين.

د.س - في «مذبحة الأبرياء».

ف.ب - نعم التي في شانتيلي. أتذكر انني كنت مرة مع عائلة لمدة ثلاثة أشهر أعيش قريبا من هناك محاولا تعلم الفرنسية وقد نهبت مرات عديدة الى شانتيلي وأنا أتذكر أن هذه اللوحة أثرت في دائما تأثيرا دائما. شيء آخر جعلني أفكر بصرخة الانسان، كتاب اشترينيه حين كنت يافعا من مكتبة في باريس، كتاب مستعمل فيه لوحات جميلة لامراض الفم وهو مفتوح وفحص داخل الفم. وقد سمعرتني وكنت مأخوذا بها. وعذد شاهدت - أو ربما عرفت - فيلم بوتومكين وحاولت استعمال الصور الساكنة لبوتومكين كعازدة فوقها أستطيع أن أستعمل الصور التوضيحية الرائعة لفم الانسان بالرغم من ذلك لم يتم هذا قط.

د.س - استعملت صورة ازنشتين كعازدة ثابتة وفعلت الشيء نفسه مع أنوسنت العاشر لفيلاسكوبن من خلال الصور الفوتوغرافية كلية وإعادة نسخها وكذلك عملك من إعادة نسخ رسوم أساتذة قدماء آخرين. هل هناك فرق كبير بين العمل من صورة فوتوغرافية للوحة وصورة فوتوغرافية للواقع؟

ف.ب - حسنا ، مع اللوحة هي مسالة أسهل للعمل

لان المشكلة تم حلها. المشكلة التي تنثيرها انت طبعاً هي مشكلة أخرى. لا اعتقد أن أياً من تلك الأشياء التي عملتها من لوحات أخرى قد نجح قط.

د.س - حتى ولا واحدة من نسخك ليايا فيلاسكوز؟

ف.ب - لقد اعتقدت دائماً بأن ذلك كان واحداً من أعظم الرسوم في العالم وقد استعملتها بهوس، وقد حاولت بصورة فاشلة جداً جداً عمل تسجيلات خاصة بها تسجيلات مشوهة. أنا أندم عليها لأنني اعتقد أنها سخيفة جداً.

د.س - هل تندم عليها؟

ف.ب - أجل لأنني أرى بأن هذا الشيء هوشى مطلق وقد تم عمله ولا يمكن أن يعمل له أكثر من ذلك.

د.س - وقد توقفت عن رسمها الآن، اليس كذلك؟

ف.ب - نعم.

د.س - هناك بعض النسخ من رسوماتك أنت بين هذه الصور الفوتوغرافية الملقاة في الاستوديو. هل تنظر إليها أحياناً أثناء العمل؟

ف.ب - حسناً. أنا أعمل ذلك غالباً، مثلاً أحاول استعمال صورة عملتها عام ١٩٥٢. وأحاول أن أفعل ذلك أمام مرآة. ذلك فإن الرمز ينحني أمام صورته نفسه. لم ينجح ذلك ولكنني في أحيان كثيرة وجدت أنني أستطيع أن أعمل من صور فوتوغرافية لأعمالي التي عملتها قبل سنوات وإنها أصبحت مثيرة بشكل كبير.

د.س - أود أن أسأل فيما إذا كان حبك للصور الفوتوغرافية يجعلك تهوى الاستنساخ كما هو. أعني كان لدي شك بأنك تتحفظ عند النظر لاستنساخات فيلاسكوز ورامبرانت أكثر من الأصلية.

ف.ب - حسناً .. بالطبع، أنه أكثر سهولة أن تلتقطها في غرفتك دون السفر إلى المعرض الوطني. لكنني بالرغم من ذلك أذهب بكثرة لأشاهدها في المعرض الوطني. لأنني أريد رؤية اللون. لهذا السبب. لكن لو حصلت على أعمال رامبرانت هنا حول الغرفة قلن أذهب إلى المعرض الوطني.

د.س - هل تود أن تحصل على أعمال رامبرانت في الغرفة؟

ف.ب - أود ذلك، هناك رسوم قليلة جداً أود

امتلاكها، ولكنني أود امتلاك رسوم رامبرانت.

د.س - ومع ذلك، حين ذهبت أخيراً إلى روما، بالرغم من بقاءك شهرين، اعتقد أنك لم تنتهز الفرصة لثري لوحة أنوسنت العاشر.

ف.ب - لم أفعل ذلك. لا. إنه من صدق القول بأنني كنت حزينا في ذلك الوقت إلى أقصى حد من الناحية العاطفية. وبالرغم من أنني أعاف الكنائس فقد قضيت معظم وقتي أهيئ في كنيسة القديس بطرس. بيد أنني أرى شيئاً آخر ربما الخوف من رؤية الحقيقة لفيلاسكوزين بعد تعديلاتي عليها رؤية ذلك الرسم الرائع والتفكير بالأشياء السخيفة التي عملتها معها.

د.س - إذن لا يوجد بوضوح شيء من شكوكي. اعتقد أنه كان علي الافتراض أنك تفضل الصور الفوتوغرافية على الأصلية لأنها أقل وضوحاً وأكثر إثارة.

ف.ب - حسناً، صورتي الفوتوغرافية حطمها الناس الذين يمشون فوقها ويجعدونها وكل شيء آخر. وهذا يضيف تضمينات أخرى لصورة لرامبرانت، مثلاً. وهي ليست من شغلي.

د.س - حتى الآن كنا نتحدث عن العمل من الصور الفوتوغرافية الموجودة والتي اخترتها بنفسك. هناك من ضمن ذلك لقطات قديمة عملتها عند عملك رسماً لأحد تعرفه، ولكن في السنين الأخيرة حين خططت لعمل رسم لشخص ما اعتقد أنك اتجهت إلى أخذ مجموعة من الصور الفوتوغرافية مأخوذة بشكل خاص.

ف.ب - نعم حتى في حالة الأصدقاء الذين سوف يأتون ويفقون أمامي، لدي صور فوتوغرافية أخذت لأجل بورتريهات لأنني أفضل بشكل كبير العمل من الصور الفوتوغرافية على العمل بشكل مباشر. من الصادق أن أقول أنني لا أستطيع عمل صورة شخصية من صورة فوتوغرافية لأشخاص لا أعرفهم. لكن إذا كنت أعرفهم ولدي صورهم الفوتوغرافية فأني أجد ذلك أسهل للعمل من حضوهم الحقيقي في الغرفة. اعتقد ذلك إذا كانت الصورة حاضرة هنا فأنا لا أستطيع الانسياب بحرية مثلاً أستطيع ذلك من خلال صورة فوتوغرافية. ربما كان هذا إحساساً العصابي الخاص ولكنني أجد أقل تنبيهاً للعمل خلال الذاكرة وصورهم الفوتوغرافية من حقيقة كونهم جالسين أمامي.

د.س - هل تفضل الوحدة؟

ف.ب - الوحدة كليا. مع ذكراهم.

د.س - اذلك بسبب كون الذاكرة اكثر تشويقا ام بسبب كون حضورهم مشوشا؟

ف.ب - ما اود عمله هو تشويه الشيء بعيدا عن مظهره. ولكن في التشويه الذي يعود بنا لتسجيل المظهر.

د.س - هل تقول بأن الرسم الى حد كبير هو طريقة لاعادة شخص ما مرة ثانية. إن عملية الرسم هي الى حد كبير شبيهة بعملية الاستدعاء؟

ف.ب - كنت على وشك أن أقول ذلك وأنا اعتقد بأن الطرق التي يتم بوساطتها العمل هي اصطناعية الى حد أن الموديل أمامك في حالتها يبطئ الاصطناعية التي بوساطتها يستطيع هذا الشيء أن يعاد ثانية.

د.س - ولكن ماذا يحصل لو أن أحدا أتممت رسمه عدة مرات من الذاكرة والصور الفوتوغرافية يجلس أمامك؟

ف.ب - انهم يبطئونني، انهم يبطئونني لأنه اذا كنت اودهم فاننا لا اريد أن أمارس أمامهم الأذى الذي الحقه بهم في عملي. أنا اود ممارسة الأذى بشكل منعزل. أعقد بوساطة ذلك أستطيع تسجيل حقيقتهم بوضوح أكثر.

د.س - ولكن بأي معنى تعتبر ذلك أذى؟

ف.ب - لأن الناس يعتقدون - الناس البسطاء على الأقل - بأن تشويهم هو أذى لهم بغض النظر عن شعورهم تجاهك ومدى جهم لك.

د.س - ألا تعتقد بأن غرائزهم ربما كانت صحيحة؟

ف.ب - من الممكن ، من الممكن. أنا أقهم ذلك بشكل قاطع لكن قل لي من هو القادر اليوم على تسجيل أي شيء يمر أمامنا باعتبارها حقيقة دون إحداث ضرر عميق في الصورة.

د.س - لكن ألا تفكر، حيث إنك تتحدث عن مستويات مختلفة من الشعور في صورة واحدة. انه من بين أشياء عديدة أنك قد تجسد أحدا، حبه وحقه تجاه الآخرين في الوقت نفسه وصنيعك قد يكون هو الملاحظة والاعتداء كليهما؟

ف.ب - أعتقد أن ذلك منطقي تماما. أنا لا أعتقد أنها الطريقة التي تعمل بها الأشياء أعتقد أنها تذهب الى أمر أعمق. كيف أشعر أنني قادر على عمل هذا، لصورة أكثر حقيقية، بصورة مباشرة، نفسي. هذا كل شيء .

د.س - ألا يكون عملها أكثر حقيقية بصورة مباشرة لموضوعة للمشاعر المتناقضة إزاء الموضوع؟

ف.ب - حسنا ، أعتقد أنك عندئذ تتجه نحو الطرق النفسية في الرؤية وأنا لا أعتقد أن معظم الرسامين يعملون ذلك. بالرغم من أنها قد تكون متعلقة بصورة لاشعورية بما قلته. لا أعتقد أنها متعلقة شعوريا إطلاقا.

د.س - حسنا، إذا كان (ذلك) متعمدا فإلنها ستكون كارتشة للعمل. ما أحاول اقتراحه انه حين يفترض الجالس بسناجة أن الرسام يؤذيه، يتبين غرائزيا رغبة لاشعورية عند الرسام لتوجيه الضرر.

ف.ب - قد يكون ذلك، ما تقوله حقيقة هو ما قاله أليك: أنت تقتل ما تحب قد يكون ذلك. لا أعرف فيما اذا كانت التشويهاات التي أراها أحيانا تجعل الصورة أكثر عدائية، ضررا، هي فكرة تستحق التساؤل. أنا لا أعتقد أنها ضرر قد تقول أنها تضر اذا أخذتها على مستوى الصورة التوضيحية. لكن ليس اذا أخذتها على المستوى الذي أعتقد فنه. يجذب الاحساس والشعور بالهياة الواحد نحو الطريقة الوحيدة التي يستطيعها. لا أقول انها طريقة جيدة لكن المره يجذبها نحو آخر نقطة حادة يستطيعها .

د.س - هل هو جزء من نيتك أن تجرب وتطلق الفن المأساوي؟

ف.ب - لا .. بالطبع أعتقد اذا وجد أحد أسطورة سائدة في يومنا هذا وفيها التباين بين العظمة وسقوطها لمس إسفيلوس وشكسبير فسوف يكون ذلك مساعدا بشكل عظيم. لكن حين تكون خارج التقليد كما هو حال كل فنان اليوم، الواحد يريد قسب تسجيل مشاعره الخاصة عن أوضاع معينة بشكل مقارب لجهازه العصبي قدر الامكان . لكن عند تسجيل هذه الأشياء قد أكون أحد هؤلاء الناس الذين يريدون التباين بين ما جرت تسميته بالفكر والغنى أو بين القوة ومعاكس القوة.

د.س - هناك بالطبع، أسطورة عرفية عظيمة

د.س - إن ترتيباً متكرراً أو شخصياً جداً في عملك هو التشاكي في تصور الصلب مع ذلك في دكان القصاب .
العلاقة بالحم يجب أن تعني شيئاً كبيراً لك.

ق.ب - حسناً إنها كذلك، إذا ذهبت إلى بعض المخازن الكبيرة حيث تمر خلال قاعات الموت العظيمة تلك. أن تقدر أن ترى اللحم والسك والطيور وأي شيء آخر ملقاة كلها ميتة هناك. وطبعاً يجب أن يتذكر المرء - من حيث كونه رساماً بأن هناك ذلك الجمال العظيم للون اللحم.

د.س - يبدو أن اقتران اللحم بالصلب يحدث بطريقتين .. من خلال وجود جوانب اللحم في المشهد ومن خلال استحالة الرمز المصوب نفسه إلى جثة معلقة من اللحم.

ق.ب - حسناً بالطبع نحن لحم، نحن جثث ممتلئة. إذا ذهبت إلى دكان القصاب فانا أرى دائماً أنه من المدهش ألا أكون هناك بدلاً الحيوان. لكن استعمال اللحم بتلك الطريقة الخاصة من الممكن أنه يشبه الطريقة التي تستعمل بها العمود الفقري لأننا نرى دائماً صور الجسم البشري من خلال صور الأشعة السينية وأن ذلك يغير بشكل واضح الطريقة التي نستطيع رؤية الجسم بها. يجب أن تعرف صورة ديكا Degas الجميلة بالباستيل في المتحف الوطني لامرأة تسمح ظهرها بالأسفنجية وتستند في أعلى العمود الفقري بأنه يخرج من الجلد بكامله تقريباً. وهذا يعطيه مسكة والتواء بحيث يكون شعورك بقابلية باقي الجسم أكثر من لو أنه رسم العمود الفقري بصورة طبيعية لحد الرقبة. أنه يكسره بحيث يبدو ذلك الشيء بارزاً من الجسد الآن، فيما إذا فعل ديكا ذلك بشكل متقدم أو لا، يعطيه صورة أعظم، لأنك شاعر فجأة بالعمود الفقري بالإضافة إلى اللحم. وهي المرسومة لتتغطى العظام، في حالتها تأثرت هذه الأشياء، بالتأكيد، بصور الأشعة السينية.

د.س - من الواضح أن كثيراً من هوسك برسم اللحم له علاقة بقضايا الشكل واللون ذلك واضح من الأعمال نفسها. بالرغم من ذلك فإن رسوم الصلب كانت بالتأكيد من بين تلك التي جعلت النقاد يؤكدون ما سمعوه عناصر الرعب في عملك.

ق.ب - حسناً بالتأكيد أنهم أكلوا دائماً جانب الرصع فيها. لكني لا أشعر بذلك خصوصاً في عملي. لم أحاول

وموضوع مأساوي رسمته مرات عديدة، والذي هو الصلب.

ق.ب - حسناً، هناك لوحات عظيمة عديدة في الفن الأوروبي عن الصلب، أو الذي هو غلاف عظيم يستطيع المرء أن يعلق عليه كل أنواع المشاعر والأحاسيس قد تقول إنه أمر غريب لشخص غير متدين أن يتناول الصلب لكن أنا لا أعتقد أن لذلك أية علاقة، لوحات الصلب العظيمة التي يعرفها المرء لا يستطيع معرفة إذا كانت قد رسمت بواسطة رجال لهم اعتقادات دينية.

د.س - لكنها رسمت باعتبارها جزءاً من الحضارة المسيحية وعملها من أجل المؤمنين؟

ق.ب - نعم هذا صحيح. قد يكون غير مقنع لكنني لم أجد موضوعاً آخر حتى الآن يساعد في تغطية مساحات معينة من الشعور والسلوك الإنساني قد يكون فحسب بسبب أن هناك أناساً عديدين عملوا على هذا الموضوع الخاص مما خلق هذا الغلاف ... لا أستطيع التفكير في طريقة أفضل لقول ذلك - حيث يستطيع المرء أن يعمل على كل أنواع مستوي الشعور.

ق.ب - طبعاً عدد كبير من الفنانين المحدثين في جميع الأوساط الذين واجهوا هذه المشكلة، عادوا إلى الأساطير الإغريقية. أنك نفسك في لوحة ثلاث دراسات لرموز عند قاعدة الصلب لم ترسم رموزاً مسيحية عرقية عند أسفل الصليب بل أيومندين Eumenides لعل هناك مواضع أخرى من الأساطير الإغريقية التي فكرت في استعمالها؟

ق.ب - حسناً، أنا أعتقد أن الأساطير الإغريقية هي أبعد عنا من المسيحية. أحد الأشياء عن الصلب هو حقيقة أن الرمز المركزي للمسيح قد رُفِعَ إلى وضع بارز ومعزول جداً مما أعطاه - من وجهة النظر المنهجية - احتمالات أعظم من وضع كل الرموز المختلفة في مستوى واحد. تغيير المستوى من وجهة نظري مهم جداً.

د.س - في رسم الصلب هل تجد بأنك تقرب المشكلة بطريقة مختلفة جذرياً عن العمل في رسوم أخرى؟

ق.ب - بالطبع أنك تستعمل عندئذ مشاعرك وأحاسيسك الخاصة بالحقيقة. قد تقول إن ذلك أقرب إلى حد كبير لرسم شخص لنفسك. أنك تعمل في جميع أنواع المشاعر الخاصة جداً عن السلوك عن الطريقة التي تكونها الحياة.

د.س - الأقنواء المفتوحة، هل كانت تعني دائما الصراخ؟

ق.ب - معظمها ، لكن ليس الجميع ، أنت تعرف كيف يغير الفم الشكل ، لقد كنت دائما متأثرا بحركات الفم وشكل الفم والأسنان. الناس يقولون أن لدى هذه كل أنواع التضمينات الجنسية، وكنت دائما مهووسا بالمظهر الحقيقي للفم والأسنان وربما فقدت ذلك الهوس الآن . لكنه كان شيئا قويا جدا في وقت ما. أنا أحب لواردت القول، التالف واللون الذي يأتي من الفم. وكنت أمل دائما إلى حد ما أن أرسم الفم كما رسم مونيه Monet غروب الشمس.

د.س - إذن فقد كنت مهتما برسم الأقنواء المفتوحة والأسنان حتى ولولم تكن ترسم الصراخ.

ق.ب - اعتقدت ذلك. ولقد أردت دائما ولم أنجح قط في رسم الإبشامة.

د.س - كتبت مرة عن كون للرسم لعبة حظ. حين تلعب قانت تلعب الروليت بدل الجيمي Chemmy.

ق.ب - حسنا ، عموما ، نعم.

د.س - لانك تهب اللاشخصية فيها.

ق.ب - أنا أحب اللاشخصية. أنا أكره الميزة الشخصية التي يضعها لاعبو الجيمي بينهم. وكذلك حدث أن كنت أكثر حظا في الروليت مني في الجيمي. أشعر الآن بأن حظي قد خذلني كليا من حيث كوني مقاسرا. في الوقت الحاضر الحظ هو شيء عجيب، فهو يأتي في رقع طويلة. وفي بعض الأحيان يذهب المرء في رقعة طويلة من الحظ الجيد جدا. حينما كنت لا أستطيع الحصول على أية نقود من عملي كنت بعض الأحيان أستطيع أن أربح نقودا في الكازينوهات والتي غيرت حياتي زمنا. وكنت أستطيع العيش بوساطتها بطريقة لم أكن قادرا عليها لو كنت أكسب من العمل. ولكن أبدو الآن وكأنني أخرج من تلك البقعة. أذكر حين عشت طويلا في مونتني كارلو وصرت مهووسا جدا بالكازينو وقضيت أياما كاملة هناك. هناك تقدر على الدخول في العاشرة صباحا ولا تخرج لأن تخرج حتى الرابعة صباح اليوم التالي. في ذلك الوقت، منذ سنوات كثيرة قد مضت ، كان عندي كمية قليلة جدا من النقود وحصلت أحيانا على أرباح محفوظة جدا. كنت أفكر بأنني أسمع المنادي يعلن الرقم الرابع في الروليت

قط أن أكون مرعبا. يجب أن يكون المرء ، قد لاحظ ، فحسب الأشياء ويعرف الخفايا ليتبين بأن أي شيء استطعت عمله لم يؤكد على ذلك الجانب من الحياة. حين تذهب إلى دكان القصاب وتشاهد كم هو جميل اللحم وعندئذ تفكر به. تستطيع التفكير بكل رعب الحياة بشيء حي يعطي حياته للأخرين. انه يضيه كل تلك الأشياء السخيفة التي قيلت عن مصارعة الثيران، لأن الناس سيأكلون اللحم وعندئذ يشكون من مصارعة الثيران. سوف يذهبون ويشكون من مصارعة الثيران، وهم مغطون بالفراء وبالطيور في شعرهم.

د.س - يبدو أن شعورا على نطاق واسع برسوم رجال وحيد في غرف بله هناك شعور مرضي بالخوف من الأماكن المغلقة وقلق حولهم وهو شيء مرعب هل أنت مدرك لذلك القلق؟

ق.ب - أنا غير مدرك لذلك. لكن معظم تلك اللوحات عملت لشخص كان دائما في حالة قلق. أنا لا أعرف أن كان ذلك قد نقل من خلال اللوحات. لكني افترض في محاولة صيد تلك الصورة بما أن هذا الرجل كان عصائيا جدا وهيستيري تقريبا، من الممكن أن ذلك قد صادف في تلك اللوحات. لقد أملت دائما أن أنجز الأشياء مباشرة وبشكل خام على قدر استطاعتي. وربما إذا صادف شيء مباشرة فإن الناس يشعرون بأنه مرعب. لانك اذا قلت لأحدهم شيئا ما بشكل مباشر فأنهم أحيانا يجرح شعورهم بالرغم من أنها حقيقة. لأن الناس يميلون لأن يكونوا مجنئا عليهم بالحقائق أو بما اعتيد على سماعه الصدق.

د.س - من الناحية الأخرى انه ليس سخييا بشكل كامل أن يعزى هوس بالرعب لفنان عمل رسوما كثيرة لصراخ الانسان.

ق.ب - تستطيع أن تقول بأن الصراخ هو صورة مرعبة، في الحقيقة أردت رسم الصراخ أكثر من الرعب. اعتقد بأنني اذا فكرت حقيقة عما يجعل شخصا ما يصرخ فإن ذلك يجعل محاولتي لرسم الصراخ أكثر نجاحا. لانني ساكون إلى حد ما أكثر إدراكا للرعب الذي سبب الصراخ. في الحقيقة كانت تجريدية بشكل كبير.

د.س - لقد كانت مرئية خالصة إلى حد كبير.

ق.ب - أنا اعتقد ذلك. نعم.

ق.ب - أعتقد أنها السهولة. لكنك عندئذ إذا وصلت الى الترقى، الترف يغير الناس بوضوح. أعني المرء يعرف بأن الناس القادرين على العيش بترف وعمل ما يريدون يصبحون عموماً ضجرين ببأس. وهم يحاولون كل أنواع الوسائل الصغيرة والحملات والتي يخفون شجرهم بواسطتها أتذكر مرة في راينز Pilz اني كنت مع رجل ثري صادفني في المصعد وكان قبلها في سوهو يتسوق لشراء البقول والبطاطا الطازجة، وخرقت الحقيقة وسقط كل شيء على أرضية المصعد الذي كان يصعد به الى غرفته تصورت بأن لديه موقفاً زيتياً صغيراً حيث يتمكن من طبع البقول والبطاطا. حسناً كان ذلك ترفاً لرجل ثري.

د.س - تماماً كنت تقول قبل لحظة أنك استنزفت حذك مقامراً. ماذا عن الحظ في العمل؟

ق.ب - أعتقد أن المصادفة ، والتي اسميها حظاً هي مظهر من أهم المظاهر وأكثرها خصوصية ، لأنه إذا نجح أي عمل أمله فشعوري هو إنني لم أفعل شيئاً بنفسه ولكن الحظ استطاع أن يجعلني. حقيقة القول أنه لسنوات عديدة كنت أفكر في المصادفة وإمكانيات استعمال ما يعطيه الحظ لي، ولم أعرف قط كم منه كان مصادفة خالصة وكم كان تلاعباً به.

د.س - قد تجد بأنك تحصل على الأفضل بتلاعبك به.

ق.ب - إن المرء يحصل على الأفضل بتلاعبه بالنقاط التي أهدئتها المصادفة وهي النقاط التي يؤثرها خارج سياق المنطق. وحين يشترط المرء لنفسه ما سيحدث بالوقت والعمل فإنه سيكون أكثر وعياً لما اقترضته المصادفة له. وفي حالتي أشعر بأن أي شيء وندته على الإطلاق كان نتيجة للمصادفة التي استطعت العمل على أساسها لأنها أعطتني رؤية مشوهة لحقيقة كنت أحاول اصطيادها. واستطعت آنذاك البدء بالاجتهاد والمحاولة وأن أعمل شيئاً ما من شيء غير أليصاحي.

د.س - أنا أفكر بثلاث طرق تحدث بها المصادفة. واحدة حين تكون صاخطاً بما عملته وبوساطة قماش أو فرشاة حككتها بحرية فوقه. والثانية قد تكون حين ترسم بفارغ الصبر وتضع علامات على الشكل بانزعاج. الثالثة قد تكون حين رسمت وأنت شارد الببال عندما يكون انتباهك هامساً.

قبل أن تدخل الكرة المحجر واعتدت التجوال بين طاولة وأخرى. وأنا أتذكر في عصر يوم ما حيث ذهبت الى هناك وكنت ألعب على ثلاث طاولات مختلفة وسمعت تلك الأصداة وكنت ألعب بقليل من النقود ولكن في نهاية ذلك العصر كان الحظ بجانبني الى حد كبير وانتهيت بالحصول على ١٦٠٠٠ ياون كانت كمية كبيرة بالنسبة لي آنذاك. عندئذ أخذت مباشرة فيلا وخزنتها بالخراب وكل الأطعمة التي استطعت شراءها ولكن ذلك الحظ لم يستمر طويلاً، فخلال عشرة أيام استطعت بصعوبة شراء بطاقة عودتي الى لندن من مونتي كارلو. لكنها كانت عشرة أيام رائعة وكان لدي عدد كبير من الأصداة.

د.س - لقد قيل كثيراً بأن الناس يقامرون ليخسروا. وأنا أشعر بأن مقامرتي كانت لأجل الضسارة. هل ينطبق هذا على حالتكم. أم أنت تشعر بأنك تريد للربح حقيقة؟

ق.ب - أشعر بأنني أريد الريح. لكن عندئذ أشعر الشيء نفسه في الرسم أشعر بأنني أريد الريح بالرغم من أنني أخسر على الدوام.

د.س - حين تحصل على ربح جيد، ما الذي يعني لك أكثر: الشعور بأن الآلهة الى جانبك - بعبارة استعملتها عن الحظ في الرسم - أم: الفوائد التي تحصل عليها في العيش الجيد؟

ق.ب - أعتقد أنها الفوائد التي أقدر الحصول عليها.

د.س - هل تحب أن تعيش جيداً؟

ق.ب - أنا أعيش - تستطيع القول - في فؤارة موهبة. أنا أكره دائماً ما يدعى بالعيش في الأماكن المترفة. لكن عندما أريد ذلك فأنا أحب أن أكون قادراً على الذهاب إليها والعيش في ذلك النوع من الحياة.

د.س - ما الذي يعجبك، لنقل ، للبقاء في الفنادق الجيدة؟

ق.ب - أنا أحب الراحة وأحب الحصول على الخدمات بسهولة. أنا لا أعيش مطلقاً بتلك الطريقة كما تعرفه، لكني أودها بشدة حينما أذهب الى تلك الأماكن ، لأنه من السهولة حصولك على الأشياء التي تريدها ، ذلك ما تشتريه النقود لك.

د.س - هل هي السهولة أم فكرة الترف نفسه التي تجتذيك؟

د.ب - أو حين تكون مثلاً. حسناً، بالطبع كل الطرق الثلاث أو الأربع قد تعمل أو لا تعمل. عموماً لا تعمل بالطبع.

د.س - بآية طرق أخرى تحدث المصادفة ، أم تلك هي أنواع الطرق إلى حد ما؟

د.ب - أقول أنها تلك هي الطرق، لكنني أعتقد بأنك تفكر، بشكل كبير في الرسم التجريدي، وضع علامات غير شعورية على الجفانصة قد تقترح طرقاً أعمق بكثير وبوساطتها تستطيع اصطيد الحقيقة التي كنت مهووساً بها. لو عمل أي شيء في حالتي هذه فإنما من تلك اللحظة التي لا أعلم فيها شعوريا ما أنا فاعل. ذلك ما وجدته غالباً. إذا حاولت تقصي الصورة بشكل أدق بمعنى كونها أكثر إيضاحية وأنها صارت مبتذلة إلى أقصى حد عند ذلك دمرتها كلياً من السخسطة المطلق والياس لعدم معرفتي مطلقاً بالعلامات التي وضعتها داخل الصورة. فجأة أجد أن الأشياء تقرب من الطريقة التي تشعر فيها غرائزي البصرية بالصورة التي كنت أحاول اصطيداًها. في حالتي لقد كان هذا حقاً تساقلاً عن كوني قاصداً على نسب فيخ أستطيع بوساطته مسك الحقيقة في أكثر نقاطها حيوية.

د.س - ماذا كنت تفكر في ذلك الوقت؟ كيف ترجي عملية التطور الشعوري؟

د.ب - في تلك اللحظة لم أكن أفكر إلا بـ كم كان اليأس والاستحالة في الوصول إلى ذلك الشيء. وبعمل تلك العلامات من غير معرفة كيف ستصرف، على حين غرة يأتي شيء سستنهز غرائزك فهو، في تلك اللحظة، الشيء الذي تستطيع البدء بتطويره.

د.س - كم يساعدك الشرب حين ترسم؟

د.ب - القول صعب هنا. لم أفعل أشياء كثيرة حين كان علي أن أشرب كثيراً. لكنني قمت بعمل أو اثنين. عملت «الصلب» عام ١٩٦٢ حين كنت شارباً لمدة أسبوعين. في بعض الأحيان تكون راضياً. ولكن الحالة ثانية تجعل مساحات أخرى أقل وضوحاً. أنها تترك أكثر حرية ولكنها في الجانب الآخر تجعل قراراتك النهائي ما تملكه أقل وضوحاً.

أنا لا أعتقد حقيقة بأن الشرب والمخدرات تساعدني. قد تساعد أناساً آخرين لكنها في الحقيقة لا تساعدني.

د.س - بتعبير آخر على الرغم من أنك تتحدث عن أهمية

المصادفة فانت في الحقيقة لا تريد أن تخسر الوضوح. أنت لا تريد ترك الكثير للمصادفة اليس كذلك؟

د.ب - أنا أريد صورة مرتبة جداً لكنني أريدها تحدث بالمصادفة.

د.س - لكنك متزمت بشكل كاف بحيث لا تريد للمصادفة أن تأتي بسهولة.

د.ب - أريد أن تأتي الأشياء ببسر لكنك لا تستطيع استدعاء المصادفة هذا هو الموضوع ، لأنك لو استطعت فإنك تفرض فقط نوعاً آخر من الإيضاحية.

د.س - هل أنت مدرك للحظة التي تجد فيها أنك صرت حراً وأن الشيء يتولى أمره؟

د.ب - حسناً، في أحيان كثيرة تكون العلامات اللاإرادية مقترحة يعقب أكبر من طرف الآخرين. وتلك هي اللحظات التي تشعر فيها بأن أي شيء يمكن أن يحدث.

د.س - أنت تشعر بذلك حين تقوم بتلك العلامات؟

د.ب - كلا ، العلامات قد عملت وأنت تسمح الشيء كما لو أنه نوع من التخطيط وأنت ترى في هذا التخطيط الامكانيات لكل أنواع الحقيقة مبينة. هذا شيء صعب. أنا أعبر عنه برداءة. لكن ترى مثلاً، إذا تفكر بصورة شخصية (بيورترية) فإنك من المحتمل في وقت ما وضعت الفم في مكان ما ولكنك ترى فجأة من خلال ذلك التخطيط بأن الفم يمكن أن يكون عبر الوجه وبطريقة تصب أن تكون قادراً في رسم شخصي أن تعمل صمراً كبرى SAHARA في المظهر. أن تعمل ذلك كما لو بدا ذلك يملك أبعاد الصمراء الكبرى .

د.س - أنها قضية استرضاء الأضداد، أنا افترض يعمل شيء وأن يكون في الحال شيئاً مناقضاً.

د.ب - أولاً يريده المراء أن يكون الشيء حقيقياً قدر الامكان. وفي الوقت نفسه أن يكون مقترحاً يعقب أو فاتحاً يعقب مساحات الشعور عدا التوضيحات البسيطة للموضوع حيث تريد العمل؟ ليس ذلك شأن كل الفنون؟

د.س - هل تستطيع محاولة تعريف الفرق بين الشكل الإيضاحي وغير الإيضاحي؟

د.ب - حسناً. أعتقد بأن الفرق هو أن الشكل التوضيحي يخبرك من خلال الذكاء مباشرة، ذلك

الشكل هو عن أي شيء؟ في حين يعمل الشكل غير التوضيحي أولا على الاحساس وبعد ذلك يتسرب ببطء رجوعا نحو الحقيقة. الآن نحن لا نعرفه، لماذا يجب أن يحدث هذا. ربما لذلك علاقة بكون الحقائق نفسها غامضة. كيف تغمض المظاهر، وهكذا هذه الطريقة لتسجيل الشكل هي أقرب إلى الحقيقة بغموضيتها تسجيلها.

دس - حين تأخذ صورة فوتوغرافية بكاميرا سريعة منتجة تأثيرا غير متوقع للغاية، غامضا ومثيرا إلى حد كبير، لأن الصورة هي الشيء وهي ليست هو. أو لأن ذلك مثير للدهشة: أن هذا الشكل هو الشيء، الآن: هل ذلك ايضا؟

ف.ب - اعتقد ذلك. اعتقد بأنه ايضا شيء مشوه. اعتقد أن الاختلاف في التسجيل المباشر من خلال الكاميرا هو أنك الفنان تريد نصب قبض تامل أن تصطاد بوساطته هذه الحقيقة الحيوية حية. كيف تستطيع نصب الفخ بشكل جيد؟ أين وفي أية لحظة تلتقط الصورة؟ وهناك شيء آخر له علاقة بالتسجيل. اعتقد أن تسجيل الرسم يبدو أكثر مباشرة من تسجيل الصورة الفوتوغرافية. لأن تسجيل الصورة الفوتوغرافية يبدو دافعا لعملية ايضاحية خلال الجهاز العصبي، في حين يبدو تسجيل الرسم آتيا مباشرة إلى الجهاز العصبي. انه يشبه وبفطاعة - على سبيل المثال - افتراض تخيلك بشيء مصري قديم عظيم مصنوع من قفاعة العلك. افتراض أنك تخيل مثال أبي الهول مصنوعا من قفاعة العلك. هل كان سيمتلك التأثير نفسه على الاحساس عبر القرون فيما لو كنت استطعت التقاطه برقة وحمل.

دس - أنك تعطي هذا مثالا لا اعتماد التأثير في عمل عظيم على الطريقة الغامضة التي تتحد بوساطتها الصورة بالمادة التي تكون فيها.

ف.ب - اعتقد أن لذلك علاقة بالبقاء. اعتقد أنك تستطيع أن تحصل على صورة رائعة مصنوعة من شيء ما سيختفي بعد بضع ساعات. لكني اعتقد أن فعالية الصورة خلقت جزئيا بإمكانية بقائها. والصور تراكم، طبعا الاحساس حولها كلما طال بقاؤها.

دس - الشيء الصعب على الفهم هو كيف أن تلك العلامات من الفرشاة وحركة الصبغ على الجفاف يستطيع أن تحدثنا مباشرة بهذا الشكل.

ف.ب - حسنا. اذا فكرت بالصورة الشخصية

لرامبرانت العظيم Abx - en - Provence مثلا. واذا حلتها فانه من الصعوبة أن تجد أية محاجر للعينين. إن هذا غير ايضاحي بشكل كامل تقريبا. أنا اعتقد بأن لغز الحقيقة ينقل بوساطة الصورة المعمولة من علامات غير عقلانية. وأنت لا تستطيع إرادة هذه اللاعقلانية في العلامات. هذا هو سبب دخول المصادفة دائما في هذه الفعالية. ففي اللحظة التي تعرف فيها بما أنت فاعل تكون قد عملت شكلا آخر من الايضاحية. لكن ما الذي يمكن أن يحدث أحيانا. كما حدث في هذه الصورة الشخصية «رامبرانت» يحدث تفكر لعلامات غير تمثيلية أدى إلى عمل هذه الصورة العظيمة جدا. حسنا. بالطبع فإن جزءا واحدا منها فقط كان تصادفيا. وراء ذلك كله حساسية رامبرانت العميقة ما مكنته من استعمال علامة لا عقلانية مكان أخرى. والتعبيرية التجريدية قد عملت كلها في علامات رامبرانت. لكن عند رامبرانت فقد عملت بالشئ الاسامي والذي هو محاولة تسجيل الحقيقة. لذلك يجب أن يكون بالنسبة إلى أكثر إثارة وأكثر عمقا. إن أحد أسباب عدم محبتي للرسم التجريدي أو لماذا لا يثير اهتمامي هو أنني أرى بأن الرسم أنشائي والرسم التجريدي هو شيء جمالي كليا ويبقى دائما في مستوى واحد، وهو يهتم حقيقة بجمال الأساليب والأشكال فقط. نحن نعرف أن معظم الناس وخصوصا الفنانين لديهم مساحات كبيرة من العواطف غير المنضبطة. اعتقد بأن الرسامين التجريديين يرون أنهم يمكنهم بوساطة العلامات أن ينتجوها بكل هذه الأنواع من العواطف. ولكني اعتقد أن تلك الطريقة من المسك ضعيفة جدا، لنقل أي شيء. أنا اعتقد أن الفن العظيم منظم بعمق، حتى ولو كان ضمن التنظيم أشياء غرائزية بعمق وتصادفية. بالرغم من ذلك اعتقد أنها نتاج الرغبة في التنظيم وفي إعادة الحقيقة إلى الجهاز العصبي بطريقة أعنف. لماذا. بعد الفنانين العظماء، هل يحاول الناس أبدا أن يفعلوا شيئا مرة أخرى؟ لأنه فقط، من جبل إلى جبل، خلال ما عمله الفنانين للعظماء، تتغير الغرائز. ومع تغير الغرائز هناك إعادة تجديد لمشاعر الكيفية التي: أستطيع بها إعادة عمل ذلك الشيء مرة أخرى بوضوح أكثر. بدقة أكثر ويعنف أكثر. أنت ترى بأنني أؤمن بأن الفن تسجيل. اعتقد أنه تقرير. وأنا اعتقد أنه طالما ليس هناك تقرير في الفن التجريدي فلا يوجد شيء سوى جمالية الرسم وبعض من احساسيه. لا يوجد هناك أي توتر.

د.س - ألا تعتقد انه قادر على نقل المشاعر؟

ف.ب - أعتقد انه يستطيع نقل المشاعر العاطفية الملطفة جدا لأنني أرى أن أية أشكال قادرة على ذلك. لكنني لا أظن أنه يقدر حقيقة أن ينقل المشاعر بالمعنى الواسع

د.س - والتي تعني بها مشاعر أكثر خصوصية وتحديدا؟

ف.ب - نعم.

د.س - انت تقول انه يفقد الى التوتر لكن ألا تعتقد بأن أنواعا معينة من التوتر الذي يمتلكه المشاهد عن الفن يمكن أن تشوش بالرسم التجريدي بطريقة يمكن أن تحدث توترا.

ف.ب - أعتقد أنه من الممكن للمشاهد أن يشارك أكثر في الرسم التجريدي، لكن هنا فإن أي شخص يستطيع المشاركة فيما يسمى بالعواطف غير المنضبطة. يعد كل ذلك من هو الذي يجب شؤون الحب المشؤومة أو المرض أكثر من المشاهد؟ انه قادر على أن يشارك بتلك الأشياء ويشعر بالمشاركة ويعمل شيء لها. لكن هذا طبعاً لا علاقة له بالفن وأغراضه ما نتحدث عنه الآن هو مشاركة المشاهد في الأداء وأنا أعتقد أنه في الفن التجريدي قد يمكنهم المشاركة أكثر لأن ما هو متاح لرسامي هو شيء أكثر ضعفاً ولا حاجة لهم في أن يتنازعوا حوله.

د.س - إذا لم يكن الرسم التجريدي أكثر من كونه عمل أسلوب، كيف تفسر حقيقة أن هناك أناساً مثلي لديهم النوع نفسه من الاستجابة الغريزية نحوه أحيانا كما هو الحال نحو الأعمال الرمزية.

ف.ب - النمط السائد.

د.س - هل تعتقد ذلك حقاً؟

ف.ب - أعتقد أن الزمن وحده يخبرنا عن الرسم . لا يوجد فنان يعرف أثناء حياته فيما إذا كان ما يعمل سيكون أقل ما يمكن من الجودة لأنني أعتقد أن ذلك يتطلب خمسا وسبعين سنة إلى مئة على الأقل قبل أن تبدأ الأشياء بفرز نفسها عن النظريات التي نظمت حولها. وأنا أعتقد أن معظم الناس يطرقون الرسم بالنظرية التي نظمت حوله وليس بما هو كائن. النمط السائد يقترح عليك أن تتأثر بأشياء معينة وليس بأشياء أخرى، هذا هو السبب، لأنه حتى الفنانين

التجاعبي، نستطيع القول، خصوصاً هؤلاء، ليس لديهم أدنى فكرة فيما إذا كانت أعمالهم جيدة أم لا ولن يعرفوا ذلك أبداً.

د.س - قبل مدة اشترت لوحة.

ف.ب - ليكاوكس Michaux.

د.س - ليكاوكس وكانت بشكل أو بآخر تجريدية. أنا أعرف أنك تعبت منها في النهاية وبعثتها أو أعطيتها، لكن ما الذي جعلك تشتريها.

ف.ب - أولاً لا أعتقد أنها تجريدية. أنا أعتقد أن ميكاوكس ذكي جداً، ورجل شاعر، وهو مدرك بالضبط للوضعية التي هو فيها. أعتقد انه قام بأفضل عمل تطليخي tachiste⁽¹⁾ أو بعلاسات حرة منجزة. أعتقد أنه أفضل بكثير، بتلك الطريقة، في عمل الاشارات الحرة من جاكسون بولوك Jackson Pollock.

د.س - هل تستطيع القول ما الذي يعطيك هذا الشعور.

ف.ب - الذي أعطانيه هو انه أكثر حقيقية. انه يقترح أكثر. بعد كل ذلك، لأن هذا الرسم ومعظم رسومي كانت دائماً من طرق متأخرة لإعادة تكوين صورة الانسان من خلال علامة هي كليا خارج العلامة الايساحية، لكننا مع ذلك تعود بك الى صورة الانسان. الصورة الانسانية الموحلة والمجهد خلال حقول محروثة بعمق أو ما يشبه ذلك، انها عن تلك الصور التي تتحرك وتسقط وهكذا.

د.س - هل سبق لك التأثر بالنظر الى صورة الحياة الساكنة أو المناظر الطبيعية لاستاذ عظيم كما لو نظرت الى صورة الانسان؟ هل أثرت فيك الصور الساكنة لسيزان أو المناظر الطبيعية مثلما أثرت فيك صوره الشخصية أو عرايا؟

ف.ب - لا . لم تفعل. مع اني أعتقد أن المناظر الطبيعية لسيزان هي أفضل بكثير من رموزه عموماً. أعتقد بوجود واحدة أو اثنتين من رسوم الرمز الرائعة لكن بالقول العام أعتقد بأن المناظر الطبيعية أفضل.

د.س - بالرغم من ذلك، هل للرموز أن تقول لك أكثر؟

ف.ب - نعم. انها تفعل.

د.س - ما الذي حدا بك إلى أن ترسم عدداً من المناظر الطبيعية في وقت ما؟

ف.ب - عدم القابلية على عمل الرموز.

د.س - وهل كنت تشعر بأنك لست مقبلا على عمل المناظر الطبيعية لمدة طويلة؟

ف.ب - لا أعرف ان كنت شعرت بذلك في وقت ما. ومع ذلك فالمرء يأمل دائما بأنه سيكون قادرا على عمل شيء ما أقرب الى رغباته الغريزية. لكن من المؤكد أن المناظر الطبيعية تعني أقل بكثير. اعتقد بأن الفن هو هوس بالحياة ومع ذلك، بما أننا بشر، فإن هوسنا العظيم يتعلق بأنفسنا بعدد قد يكون بالحيوانات ويعده المناظر الطبيعية.

د.س - أنت في الحقيقة تؤكد الهرمية التقليدية لمادة الموضوعات والتي فيها الرسم التاريخي - للرسم الاسطوري والموضوعات الدينية. تأتي في القمة بعد ذلك الصور الشخصية ثم المناظر الطبيعية ثم صور الحياة الساكنة.

ف.ب - سأعكس ذلك. سأقول الآن بما ان الاشياء صعبة جدا لذا فإن الصور الشخصية تأتي أولا.

د.س - لقد عملت في الحقيقة رسوما قليلة جدا فيها رموز كثيرة. هل تركز أنت على الرمز الفردي لأنك تجده أصعب؟

ف.ب - أعتقد أنه في اللحظة التي تستخدم فيها عددا من الرموز تكون حالا في جانب رواية قصة العلاقة بين الرموز وهذا يؤسس نوعا من الحكاية في الحال. أمل دائما أن أكون قادرا على عمل عدد كبير من الرموز من غير حكاية.

د.س - كما فعل سيزان في السباحين Bathers؟

ف.ب - هو قد فعل.

د.س - قبل مدة ليست قصيرة رسمت لوحة أولاها الناس قصصيا. كانت ثلاثية الصليب. على الجانب الأيمن كان هناك رمز لايس ربطة ذراع مع الصليب المعقوف. هنا بعض الناس ظن أن ذلك يعني النازي واليعض ظن انه ليس النازي ولكنه يشبه شخصية في مسرحية جنيتة The Balcony الشرفة X ليسة كالنازي. حسنا كان هذا مثلا ليعمل الناس تأويلا قصصيا. أولا أود أن أسأل عن أي من هذه الأشياء هو القصود؟ ثانيا هذا هو النوع الذي تكوه من التأويل القصصي؟

ف.ب - حسنا. أنا بالفعل أكرهه. تستطيع القول أنه كان من الغياء أيضا وضع الصليب المعقوف هناك. لكني أردت أن أضع ربطة ذراع لقطع الاستمرارية في الذراع وإضافة ذلك اللون من الأحمر حول الذراع. تستطيع القول بأنه كان شيئا غيبيا حتى يقام به. لكنه عمل كليا من حيث كونه جزءا لا محاولة جعل للرمز يعمل. هو لا يعمل في مستوى تأويله بكونه نازيا لكن على مستوى عمله الشكلي.

د.س - لماذا، أن الصليب المعقوف؟

ف.ب - لأنني كنت أنظر في ذلك الوقت بعض الصور الفوتوغرافية الملونة التي كنت أمتلكها لهتلر يقف مع حاشيته وكلهم كان لهم ربطات حول أذرعهم مع الصليب المعقوف.

د.س - الآن. حين رسمت هذا كان يجب أن تكون عارفا بأن الناس سيفهمون شيئا قصصيا، أم لم يحدث لك ذلك؟

ف.ب - حدث لي لكني لا أعتقد أنني اهتمت به كثيرا.

د.س - وهل أثارك تأويل الناس له قصصيا؟

ف.ب - لا. خصوصا لأنني إذا كنت مثارا بما يقوله الناس عن الأشياء فسأكون في حالة إشارة مستمرة. هذا لا أراه شيئا ناجحا للعمل. هل ترى ما أعنيه؟ بيد أنه كان الشيء الوحيد الذي استطعت عمله تلك اللحظة.

د.س - لماذا تجنب سرد قصة؟

ف.ب - أنا لا أريد تجنب سرد قصة لكنني أود كثيرا جدا جدا أن أعمل الشيء الذي قاله فاليري: إعطاء الاحساس بدون الصنجر في نقله. وفي اللحظة التي تدخل القصة يأتيك الصنجر.

د.س - هل ترى ذلك يحصل بالضرورة أم لم تستطيع حتى الآن الخروج منه؟

ف.ب - أعتقد بأنني لم أستطع أن أخرج منه حتى الآن. لا أعرف من الذي يستطيعه اليوم.

د.س - هل تشعر أن قيامك بالرسم الآن هو أكثر صعوبة مما كان سابقا؟

ف.ب - أعتقد أكثر صعوبة لأن الرسامين في الماضي كان لهم دور مزدوج أرى أنهم ظنوا بأنهم يسجلون وعندها انجزوا شيئا أكثر بكثير من التسجيل. أعتقد أن هناك الآن بالطرق الميكانيكية للتسجيل، مثل الفيلم

أن الفنانين قادرون على التعاون يستطيع أحدهم توضيح الوضعية للآخر. كنت دائما أفكر بالصدقة على أنها حقيقة تنتزع فيها مجموعتان من الناس، الواحدة الأخرى، وبهذه الطريقة قد يتعلم الواحد من الآخر.

د.س - هل حصل لك أي شيء مما يسمى بالنفوذ التهديمي للنفاد؟

ف.ب - أعتقد أن النقد التهديمي، خصوصا من قبل الفنانين الآخرين هو بالتأكيد أكثر أنواع النقد فاشة حتى ولو، حين تطله، قد تشعرب بأنه خطأ. في القليل تحلله وتفكر به، حين يمتدحك الناس، حسنا، ذلك ممتع، بيد أنه لا يساعد حقا.

د.س - هل تجد بأنك تستطيع أن تجعل نفسك تقوم بنقد تيديمي لعمل أصدقائك؟

ف.ب - لسوء الحظ لا أستطيع مع معظمهم إذا أردت الاحتفاظ بهم أصدقاء.

د.س - هل تجد قادرا على نقد شخصياتهم واحتفاظك بهم أصدقاء؟

ف.ب - هذا أسهل، لأن الناس أقل زهوا بشخصيتهم مقارنة بعملهم. انهم يشعرون بطريقة غريبة. أعتقد انهم لا يعهدون شخصيتهم بصورة نهائية، فهم يستطيعون التأثير فيها وتغييرها. في حين لا شيء يمكن أن يصنع للعمل الذي تم. لكنني كنت أأمل دائما بوجود رسام آخر أستطيع حقا الكلام معه. شخص أستطيع الايمان حقا بخصايسته وحساسيته. من يمزق حقا أشياءي الى لقم وأستطيع الايمان حقيقة بحكمه. أنا أحسد بقوة مثلا فنا آخر: أحسد بقوة وضعا كان فيه البيوت ويوند وبيتس يعملون سويا. في الواقع عمل يوند نوعا من العملية القيصرية في الأرض الياباب The Weste Land وكان له تأثير كبير على بيتس. بالرغم من أن الاثنين ربما كانا أشعر كثيرا من يوند. أعتقد أنه سيكون من الرائع أن تجد من يقول لك اعمل هذا، اعمل ذلك، لا تعمل هذا، لا تعمل ذلك، ويقدم لك الأسباب، أرى أنه سيكون مقيدا جدا.

د.س - أشعرب بأنك حقا قادر على استعمال هذا النوع من المساعدة؟

ف.ب - أستطيع جدا، نعم، أنا أتسوق الى أن يخبرني الناس ماذا أفعل. وأن يخبروني أين أنا مخطيء.

الهوامش

١ - فرنسية من الرسم بالطخات وهو نزعة في الرسم التجريدي Tachisme (ط.ع).



والكاميرا ومسجل الأشرطة "يجب أن تعود بالرسم الى شيء أكثر قاعدية وأساسية". لأنه من الممكن أن ينجز على نحو أفضل بطرق أخرى، على أساس ذلك أرى المستوى أكثر سطحية. أنا لا أتحدث عن الفيلم الذي يقطع ويعاد صنعه الى كل أنواع الأشياء المختلفة. لكنني أفكر بالتصوير الفوتوغرافي المباشر والتسجيل المباشر. أعتقد أن أولئك ثورلوا أمر الشيء الايضاحي الذي رأى الرسامون في الماضي أن عليهم أن يقوموا به وأنا أعتقد أن الرسامين- التجريديين، متصورين- ذلك - قد فكروا: لماذا لا نلقي بكل ايضاحي وبكل أشكال التسجيل وتقديم تأثير اللون والشكل فقط؟ ومنطقيا هذا شيء صحيح حقا، لكنه لم يتم لأنه يبدو أن الهوس بشيء ما في الحياة تريد تسجيله يعطي تشنجا أعظم بكثير واثارة أعظم بكثير من ذلك الذي تقول به بسيطة من أنك سوف تستمر حر الخيال وتسجل الأشكال والألوان. أرى أننا اليوم في وضع غريب لأنه حين لا يوجد هناك عرف، وأخلاق، ستوجد نهايتان متطرفتان. هناك تقرير مباشر يشبه شيئا ما، قريبا جدا من تقرير الشرطة. وهناك عندئذ محاولة انجاز فن عظيم فقط. وحقيقة أن ما يسمى بفن الوسط، في زمن مثل زمننا، غير موجود. أن هذا لا يعني أن أي فرد في زمننا لا يستطيع أن يحاول انجاز فن عظيم لكن هذا يخلق وضعية متطرفة، قل ذلك، لأنه بهذه الوسائط الميكانيكية الرائعة لتسجيل الواقع، ماذا أنت فاعل غير أن تذهب الى شيء متطرف أكثر بكثير حيث أنك تسجل الواقع لا على أنه واقعة بسيطة بل على مستويات عديدة حيث تحرر مساحات الشعور التي تؤدي الى معنى أعمق لواقعية الصورة، حيث تحاول عمل التركيب الذي بواسطته سيلتقط هذا الشيء خاما وحييا، متروكا هناك، وقد ذلك، محفورا في النهاية، حيث هو هناك.

د.س - في التحديث عن وضعية طريقك لعمل نقاش، طبعنا الى المواقع المعزول جدا والذي تعمل فيه تكون العزلة بوضوح تمديدا عظيما، لكن هل تجدنا أحياطا؟ هل تفضل أن تكون واحدا من بين فنانين يعملون في اتجاه متشابه؟

ف.ب - أعتقد أنه أكثر إثارة أن أكون أحد الفنانين الذين يعملون سويا. وأن أكون قادرا على التبادل... أنا أرى أنه سيكون لطيفا بشدة أن تجد أحدا تتحدث معه. اليوم لا يوجد إطلاقا من تتحدث معه. ربما كنت غير محظوظ ولا أعرف أولئك الناس، الذين أعرفهم لديهم دائما موقف مختلف جدا عما امتلكه. لكنني في الحقيقة أعتقد

لقاء مع الشاعر حبيب الصايغ

محمود جمال الدين *

زكريا

«راكضة / تموت أشجار الورد / وهي تطارد راحتها المذعورة الهاربة / وتموت أشجار الصبار وهي جالسة القرفصاء / لأن ثمرة الحيرة بطيئة في النضوج / وعلى غير عادتها في الحياة تموت أشجار المشمش مستعجلة / حتى لا تؤجل موت اليوم إلى الغد.

هكذا يقول الحبيب بن يوسف ثم يشخص لنا حالات موت أشجاره الأخرى في قصيدته «رسم بياني لأسراب الزرافات» ضمن واحد من أحدث دواوينه الشعرية المثيرة للجدل هنا في الإمارات والمعتون به «وردة الكهولة» فيقول: «وتموت أشجار الدراق / نائمة / بعد أن تعيش طول عمرها / صاحبة، و«تموت أشجار العنب / بين النوم واليقظة / وهي تهذي بأسرار النبيذة» و«تموت أشجار الغفل / يارتقاء درجة الحرارة» ثم «تموت أشجار البرتقال / مستلقية على جانبها المالح / بعد أن تستند جانبها الحلوة، و«تموت أشجار النخيل والقفه / وكأنها تنهيا لقبورها الواقفة».

* تقول أيها الحبيب بن يوسف المشهور بـ «حبيب الصايغ» كل ما سبق أعلاه، فمن أنت أيها الحبيب؟

— دائما أحب أن أعرف نفسي بأنني شاعر عربي من الإمارات، وعندما أسأل هذا السؤال أتذكر القاص والروائي المصري الراحل «يحيى الطاهر عبد الله» الذي كان إذ سئل من أنت؟ عرف نفسه فقط بأنه كاتب قصة قصيرة، أنا مثله أحب أن أعرف نفسي بأنني شاعر عربي من الإمارات بكل ما يمكن أن تتبره هذه العبارة من مضامين ودلالات ومسؤوليات أيضا.

* لو تفصلت ورويت لنا جانباً من مرجعياتك وبراءاتك الشعرية الأولى وشجرة تسبك الشعري؟

— أنا ابن بيئة دينية وعلمية، ولدت لجداً شاعر، ولأب مفكر بالآداب والعلم، وعم غارق في التراث، بدأت قراءتي بالتراث، فقد وجدت في البيت في طفولتي مكتبة كاملة وعامرة، شجعني أهلي على قراءة التراث، فقرأت الجاهليين والإسلاميين والعباسيين كنصوص، وقراءات الكتب الجامعة من المستشرق إلى الأمالي إلى العقد الفريد وغيرها، وعندما بدأت كتابة الشعر كنت ميالاً إلى ذلك التراث، وكنت تماماً ضد الحداثة، وكنت أظن أن الأصالة تنحصر فقط في تمثل ذلك التراث وكتابتها، بعد ذلك تطور مفهوم تمثل التراث عندي فأصبح مضمي لذلك التراث يساعدي على الإبداع بشكل أكبر وأكثر، ثم بالدرس والاطلاع والتخصص في الفلسفة فيما بعد أقدمت كثيراً، الفلسفة مفيدة لي كشاعر.

أما عن شجرة نسيبي الشعري، فكمذا قلت لك رغم أن جدي شاعر إلا أنني انتسب شعرياً ليدر شاكر السياب أو سعدي يوسف، ومحمد الماغوط له فضل كبير ليس فقط على ودي، وإنما على كل كاتب

* كاتب من مصر.

● الاعتراف بالنفس أنا معك فيه وليس النرجسية . ما رأيك في أدونيس عندما يقول عن نفسه في أحد الحوارات الصحفية المنشورة معه منذ مدة : «أنا نرجس هذا الزمان»

— أنا أحب أدونيس واحترمه ، لكنني لم أسمعهم يقول هذا . أما عني فليست نرجس هذا الزمان ، أنا أعتبر نفسي شاعرا مهما نتيجة نصي الذي أكتبه ، وأحاول أن أحافظ على ذلك ، لكن هذا لا يعني القصور ، ولا يعني عدم التواصل ، ولا التعالي على الجمهور والناس ، بالعكس عندما يكتب شاعر سواء في الإمارات أو أي مكان نصا جميلا أقترح لهذا جدا واستمتع بالنص ، وأتمنى لو كنت كاتب هذا النص .

● هل تعتبر نفسك إذن شاعرا يقود اتجاهات شعرية أو صاحب مدرسة شعرية في الإمارات أو الخليج عموما؟

— هذا التصنيف مهمة الآخرين من النقاد ، ولكن بالنسبة للريادة في الشعر الحدائث في الإمارات ، أتصور أنني الأول رغم أنه على الصعيد الزمني سبقني الشاعر المرحوم ، د. أحمد أمين المدني ، لكن الزمن لا يعني شيئا في الحقيقة ، المهم التأسيس والتأصيل .

● «وردة الكهولة» ماذا عنها في زمن كهولة الشعر وفي الزمن الذي تفكر فيه في اعتزال مهنة الشعر والالتحاق بمهنة الحلاقة؟

— أنت حملت قصيدتي أكثر مما تحتمل ، أنا لم أكن أقصد أنني فعلا سأعتزل الشعر وأمتحن الحلاقة ، هذا من باب الغزل ، وكما تداعيني أباغية ، أنا مصمم على مهنة الشعر ، ومصمم أيضا على مهنة الحلاقة بالمعنى الذي ورد في القصيدة ، وإذا كنت تقصد بزمن كهولة الشعر زمن نضج الشعر العربي فهذا صحيح ، وإذا كنت تقصد التقليل من أهمية الشعر العربي في العصر الحديث فأنا ضد هذا الكلام . الشعر العربي منذ فترة وهو عكس ما يتصور الكثيرون من الذين يرون أن جمه قد أقل ، أنا أقول أنا نجم الشعر العربي في برج سعدة ، وإذا كانت هناك أهمية شعرية لشاعر مهم يمكنك أن ترى كم الجماهير التي تحرس على الحضور ، طبعاً هناك غفلة من وسائل الاعلام الرسمية عن الشعر وطريقة تعامل كثير من وسائل الاعلام العربية مع الشعر ، متخلفة ، لكن هذا أيضا يمكن أن يكون لصالح الشعر ، لأنه يمكن أن يكون للنخبة التي على طريقتها تنتهده .

● تقول : «معر نصفه غيش / نصفه جعرة لاهية / يوقظ النائمين / وعيش / كم أنا اليوم احتاجه / كي أخالف نعشي» هذا الكلام مع قصيدة لك في ديوان صدر لك في بداية الثمانينات أي قبل كهولتك بزم بعيد . منذ ذلك الزمن وأنت مشغول بنعشك . ترى ما هي حكاية الموت معك ومع

الإمارات نتيجة الفترة التي قضاه مسؤولاً عن القسم الثقافي بجريدة الخليج بالشارقة ، استقذنا منه ومن شعره ، فقد كان ينشر قصائده القديمة أسبوعياً في جريدة «الخليج» فكان نقرأها قراءة جديدة ، ونمتشي معه على شاطيء البحر وهو يتكلم عن الشعر ، ونراقبه في حياته وطريقة تعامله الجميل مع زوجته الراحلة «سنية صالح» ، كانت حياته إجمالاً ولا تزال حياة شاعر ، حنانه علينا واحترامه لنا جعلنا نحبه كثيراً ، أنا شخصياً في مرحلة ما قبل التعرف الشخصي على «محمد الماغوط» كنت متحيزاً للقصيدة العمودية و ضد قصيدة التفعيلة ، «الماغوط» عرفني على قصيدة النثر ، وكسر الحاجز ما بينني وبينها وأدخلني في عالمها ، وربما أحبيت قصيدة النثر لأنني أحبيت «الماغوط» نفسه أولاً .

● «وأنا المختلف / في يدي شمس» — تقول — يا أيها المختلف — لا تختلف — نريد أن نعرف قليلاً أو كثيراً عن تفردك واختلافك الشعري وعن ملامح بعض أغانيك خارج السرب .

— يمكن أن يكون تفردى — إذا وضعته بين قوسين — صحيحاً ، وذلك لأنني لم أحرق المراحل ، بدأت الكتابة عام ١٩٦٧ وأنا صبي عمري ١٣ سنة ، واستمرت حتى الآن في حركة من المراقبة والمثابرة والقراءة الدائمة وهذا مهم بالنسبة للشاعر ، فالشاعر لا يكفيه ، أن يكون شاعراً فقط ، عليه أن يعرف أشياء كثيرة ، وربما أفادتني الصحافة في هذا ، وفي رأيي أن الصحافة هي أفضل مهنة للشاعر لأنها تجعله دائماً في تنور الأحداث ، وتجعله على صلة بالناس وتكسر حدة العزلة التي يعيشها الشاعر في داخله فالشاعر أصلاً معزول دائماً حتى ولو كان في وسط الجماهير .

نرجع لمسألة حرق المراحل ، نجد كثيراً من الشباب يبدأ مشواره الشعري بكتابة قصيدة النثر ، أو قصيدة التفعيلة ، وأنا أتصور أن البدء بالقصيدة العمودية أمر مهم جداً ، وأنا نفسي ولجود التمرين اليومي أكتب الكثير من القصائد العمودية والقفية في سلة المهملات — أي لا أنشرها عموماً — الدربة مهمة جداً بالنسبة للشاعر ، فالشاعر مثل الرسام أو النحات إذ لم يتدرب يومياً تتأثر لياقته الشعرية ، ربما تجد تفرداً لدى إذن نتيجة المثابرة وعدم حرق المراحل والاعتدال بالنقص ، أنا أتصور أن الشاعر يجب أن يعتد بنفسه ، بعض الشعراء يقول لك «أنا شاعر متواضع» أو «بكل تواضع هذه قصيدتي» ، أنا أقول مثل هذا الشاعر إذا كانت هذه قصيدتك بكل تواضع فالأفضل إذن عدم نشرها ، النشر معناه الاعتراف بالنقص الذي يكتبه ، أيضاً تميزي يأتي من إيماني بالشاعر أصلاً ، فالشاعر ليس عبثاً ، إنه قضية حياتي وهاجسي اليومي والتاريخي وإذا كان الأمر كذلك فلا بد أن ينتج عن نصي تفرد .

شعرك؟ ولماذا تجعل مساحات واسعة من «وردة الكهولة» عتبة للموت؟

- الموت عندي مرادف للحب، وقد قلت مرة: تنظّل في حياتنا سيرة ناقصة لحياة ناقصة لا تكتمل إلا بالموت، الموت هو تبرّج لكل هذا الذي يحدث، يجب أن ننظر إلى الموت كحادثة طبيعية في حياتنا شأنه شأن الولادة تماماً، وأنا اعتقد أن بعض الأمم وصلت بالفعل لهذا المفهوم للموت، نحن نقول في أوروبا الموت عندهم شيء عادي جداً، وهذا الكلام ليس سلبياً تماماً، فعندما نعتبر الموت شيئاً عادياً في حياتك فأنت لا تجعله حاجساً مرعباً بهذا الشكل الذي نراه عند البعض، والموت في قصائدي ليس مرعباً كما هو الحال عند الآخرين، الموت عند «خليل حاوي» مثلاً مختلف، لو عدت الآن وقرأت قصائده «خليل حاوي» بعد انتحاره ستجد أنه كان طول عصره يمشي بالانتحار، الأمر عندي يختلف، أنا أستقبل الحياة ضاحكاً وبكياً، وأستقبل الموت أيضاً بنفس الشكل، ويمكن الشيء الذي اعتقد أن الحياة مهمة بسببه هو أنني أعتقد أن الإنسان بإمكانه أن يعيش في آخرين بعده خاصة إذا كان شاعراً يدعي أنه مفتقد، وهذا هو الفرق بين الإنسان الذي يعطي والإنسان الذي يأخذ.

* تقول: «الرمال انتهت/ وأنت انتهيت/ ولكن حزنك يبدو جديداً وطفلاً».

لماذا يبدو الحزن صديقك حتى أن وردتك سوداء مع أن الله لم يخلق أبداً وردة سوداء؟ فقط الوردة السوداء وردتك أنت «الكسندر ديماس»؟

- الحزن مهم جداً عندنا، أعرف ناساً عندما يفرحون أو يضحكون قليلاً يقولون «اللهم اجعله خيراً» وهذه حالة عربية، الحزن قضية أساسية في حياتنا، وهو الذي يجعل للفرح طعماً، طالما نحن نعيش في هذا الواقع لماذا نكابر؟ وبالتالي أن ما نعيشه ينعكس في الشعر، في الحب، حتى الحب عندنا ليس ناعماً تماماً، لا بد أن تجد فيه المنغصات، الفرح مطرّز بالمنغصات في الوطن العربي، وهذه قضية اجتماعية بالأساس أكثر منها شعرية.

* تقول: «كل شيء يهيئني للكتابة / أو للضيعة» / أو للهلاكه، لماذا تبدو الكتابة عندك مرادفاً للموت وتبدو الكتابة بالنسبة لك فعلاً كالمرت تجرّبه وحده؟

- الكتابة تمرّين على الموت، أنا أتوقع أنني سأموت فجأة في يوم من الأيام، وهذا تمرّين على الموت في الكتابة كالحب تماماً، ولذا تجدني أيضاً كثيراً ما أرتشي الذين يموتون، فبالنسبة لي الفراق يغمي عني كثيراً، وكنت وأنا طفل دائم القرب والخوف من صوت والدي وحتى الآن إذا تعلقت

بإنسان ما، أفكر كثيراً كيف سأواجه موته وقلجعتي في قلبي، الكتابة هي التعبير عني، وأنا أعبر عن نفسي بالكتابة، والموت في داخلي موجود كثيراً واستطيع التنبؤ بالموت، عندما يقترب الموت من عزيزي لدي أحس الموت في جسده واكتشفه مبكراً، فبالضرورة يكون هناك ترادف.

* ما هي حكايتك مع بيروت؟ وكيف ترى بيروت مقارنة ببيروت «نزار قباني» و«محمود درويش»؟

- لكل منا بيروته، هما عاشا بيروت واقتربا منها أكثر مني بالطبع، محمود درويش بيروت منفى بالنسبة له، بينما تراوحت بيروت عند نزار بين المنفى والوطن، أنا تعني بيروت كصيف كنا نزره حتى صيف ١٩٧٤، إلا أن ما ورد في قصائدي إلى بيروت جاء نتيجة معاناتي وأنا في أبوظبي كعربي مما حدث في بيروت، وكنت في ديواني «قصائد إلى بيروت» قد حملتنا نحن الخليجيين والحرب مسؤولية ما حدث في بيروت، ومن ضمن ما قلته «قبل سنين كنا نتجول في بعبودون / ومازلنا نتجول فيها» هذا الكلام كتبته في الـ ١٩٨٢ أثناء غزو بيروت، أي أننا نحن الغزاة الذين يتجولون فيها، نتحمل المسؤولية عما جرى لبيروت ولبنان.

* كثير من قصائدهم تحمل في حناياها ما يؤكد أنك شاعر مسكون بالمدن والعواصم والصبايا.

- أنا مسكون عموماً بالجغرافيا، ولدي شغف كبير باكتشاف المدن الجديدة، وعندما أذهب إلى بلدان واسعة وجديدة عني أحب أن أركب القطار، وأزول في محطات لا أعرفها، وأهل ياقرب فتمدق صغير يصادفني وأبداً في اكتشاف المكان، هذه متعة خاصة لي، والصبايا أيضاً جغرافياً كلها ملاصق، وتظل حاجتنا للنساء - ليس فقط الشغرة - حاجة عميقة ومضيفة جداً ولا يمكن أن نتخسرهما في حدود معينة، نحن نحتاج لأن نكلم النساء، نصالحهن، نتعرف عليهن، نكتشفهن، وهذه أمور مهمة جداً في حياتنا، وإذا كانت هذه الحاجة موجودة لدى الناس جميعاً فما بالك بالشعراء؟

* يحضر في قصائده: النحت، الموسيقى، الغناء، الرقص، العمارة، الرسم، والتلوين، التصوير التلفزيوني. فهل تطمح من وراء كل هذا لأن تجعل الشعر أياً لكل الفنون؟

- ليس هذا بالضبط ما أطمح إليه بقدر ما أطمح لأن أقدم بيتاً شعرياً تكون فيه كل الفنون أسرة واحدة، ويكون فيه الشعر موجوداً إلى جانب الرقص، ومع ذلك أنا مؤمن بالتخصص، أحترم كل الفنون الأخرى، واستغرب جداً عندما أرى شاعراً يكتب القصة القصيرة فجأة، أو قصاصاً

الأمر الثاني : نتهم نحن الشعراء الحديثين بأننا نكتب الشعر الحديث نتيجة ضعف واستسهال وقلة إمكانيات الخ، هذا الهراء فأردت على طريقة معلمي المدارس أن أعلم الآخرين الذين نسوا أنني بدأت شاعرا يكتب القصيدة العمودية، هنا للتذكير، الأمر الثالث : وأنا الآن بعد الأربعين من عمري أصبحت أؤمن أكثر، بل ادعو إلى تعايش الأشكال الشعرية.

مرة سألني شاعرنا وإنساننا الكبير «سلطان العويس» في الـ ١٩٨٤ «هل تعتقد أن هناك عربا يستمتعون بالشعر القديم والحديث في نفس الوقت؟ هذا سؤال ذكي جدا، لماذا تنقسم إلى معسكرين؟ لماذا لا تكون فعلا من أنصار الشعر للشعر، لماذا مثلاً شعراء مثل «أدونيس» و«محمود درويش» و«سعدى يوسف» بتجاربهم وتركيب صورهم وما يسمى بتجوير اللغة في الشعر الحديث... لماذا لا يستفيد منهم الشعر العمودي، وهذا الهضم الذي ندعيه للتراث لم لا يكون داخل القصيدة الحديثة؟ بهذا فقط أنا أتصور أن الشعر العربي يمكن أن يمتد ويعيش القرن الحادي والعشرين والثاني والعشرين وهو قوي وصلب، ما عاينا ذلك الاحادية كارثة، ودمار للشعر، وأتمنى أن يكون هناك شاعر عمودي قادر على أن يكتب عشرين قصيدة عمودية في مجموعة ما وتكون كلها مهمة، فهذا غير موجود الآن، الخوف الآن ليس على الشعر العربي في المطلق، الخوف على الشعر العمودي أن ينحسر، ولن ينقذ هذا الشعر في تصوري إلا أهل التجربة الحديثة، هؤلاء الذين استطاعوا أن يؤسسوا هذا الكيان الجديد للشعر العربي مطالبون بأن يحفظوا التراث، ليس بحفظه وإنما بهضمه، وإعادة إنتاجه.

✻ ماذا عن تجربة ديوانك المشترك مع الشاعرة ظبية خميس والمغنون بـ «صبيح» الذي أعلنت عنه منذ سنوات طويلة ولم يصدر حتى الآن؟

— الديوان كان فكرة مشتركة بيننا وأنا ظبية مع الفنان الرسام «محمد العكش»، وكانت الفكرة أن أكتب عشرين قصيدة نثر وتكتب ظبية مئلا، ويرسم الفنان العكش مئة لوحة تعبر عن هذه القصائد، وقد فعلنا جميعا، وظل الكتاب تحت النشر زمنا إلى أن أخذت ظبية قصائدها، ومعلت قصائدي إلى باريس حيث ضاعت مني وأعدت كتابتها من جديد، ولعل سؤالك هذا تشتتت معا بهذا الحلم، ونحلقه بعد أن نحبي الفكرة من جديد.

يكتب شعرا، مع الرواية الأمر يختلف، فالرواية تنظّل هاجس كل مبدع حقيقي، الرواية حلم وطموح، ولكن ما يحدث هنا هو عبارة عن استسهال في كتابة الرواية، الرواية فن صعب جدا، وأي شاعر حقيقي يتبنى أن يكتب رواية يتوج بها مسيرته الإبداعية، أنا مثلا أتمنى أن أكتب الرواية، لكن يجب على الفنان الشاعر أو القاص مثلا أن يتخصص في فنه فقط، فانا لا أحب في الفن أبدا أنصاف الحلول.

✻ عادة الشعراء عندما يكتبون رواية فإنهم في الغالب يكتبون سيرتهم الذاتية في رواية. اعتدنا هذا كثيرا؟

— أنا أتمنى أن أكتب رواية ذات بناء جديد وفيها شخصيات وأمكنة، رواية/رواية، لكنني أتصور أنني لن أستطيع هذا الآن، قد أستطيع مستقبلًا، هو طموح وحلم، وأنا لأن غير قادر على امتلاك أدوات كتابة الرواية، وأحسد الذي يستطيع كتابة كتاب وعمره عشرون أو خمس وعشرون سنة ويكتب عليه أنه رواية، أظن أن الرواية تحتاج إلى عمق أكثر وزمن وخبرة أكبر، وفي مجتمعات جديدة على مثل الإمارات مثلا ممكن أن أعم فأقول أنه ليس فيها روايات، فالروايات الموجودة حتى الآن مقطعة ومكتوبة قسريا لأن المكان غير روائي، الشارع الإماراتي لحد بعيد شارع مصنوع ومرسوم رسما، فهو شارع نظيف زيادة عن اللزوم، ليس لدينا حارة أو مجنون حارس، لا تنوع في مستويات الشخص، الرواية تتطلب ثراء في المكان والزمان غير الشعر فالشعر يتطلب ثراء في داخل الشاعر ذاته وليس في خارجه.

✻ ماذا يعني أن تبدأ ديوانك «وردة الكهولة» بقصيدة نثر ثم تنتهي بقصيدة عمودية مهداة للجواهري؟ هل هي الردة عن قصيدة النثر؟ أم هو التحين للقديم وللتجسير معه؟ أم ماذا؟

— بديواني «وردة الكهولة» كانت القصائد تنتهي قبل قصيدة «الجواهري»، هذه القصيدة أضيفت بعد ذلك، وعندما قررت اضافتها اتعبت الكثيرين معي في القائلين على شأن إصدار الكتاب / الديوان طبعيا، استشرت الكثيرين من الأصدقاء أيضا قبل اضافتها هذه القصيدة، البعض قال لي من الضروري أن تضفيها والبعض حذرني من اضافتها لأنها ستكون غريبة على الديوان، عدة اعتبارات جعلتني أضيف قصيدة الجواهري بالذات هنا، هذه القصيدة بالذات أحيست أنها تضفي شيئا إلى الشعر العمودي في الإمارات على الأقل، شعر عربي كثير يقال لكن معظمه يذهب أدراج الرياح، لماذا إذن لا أضع في ديواني قصيدة عمودية جيدة تكون نموذجا جيدا؟



هي التي تفصل كما كتب الشاعر والمترجم السويصري فيليب جاكوتي
في تقديمه لهذه القصائد (منشورات «غاريما» بين الصوت الولادي
والآخر للمساء. وما كان لشاعر بنزاهة ريلكه. نزاهة يرفعها الى
مصاف اختيار وجودي، إلا أن ييوج يمثل هذه المسافة.

هنا نماذج من هذه القصائد الـريلكية للفرنسية مقطوعة من
مختاراتنا الواسعة من شعر ريلكه، والتي هي قيد الطبع.

بجنسنا تقيين

- ١ -

هذا المساء يدفع قلبي للغناء
ملائكة تتذكر
صوت، كأنه صوتي،
بوفرة من الصمت مجذوب،

يخلق ويقرر

ألا يعود أبداً؛

في حنوه في جرائته
بم هو ذاهب ليتحد؟

- ٢ -

يا قنديل المساء يا مسامري الهادي،
أنت عن قلبي لم تكشف!
(ربما كنت ستضيق فيه؟)، لكن منحلده
من ناحية الجنوب مضاء بركة.

أنت أيضاً، يا قنديل التلميذ،

من يريد أن يتوقف ذلك الذي يقرأ
من هتية لأخرى دهشا، ويضطرب
فوق كتابه إذ إليك ينظر
(وتشطب بساطتك ملاكا)

- ٣ -

ابق هادئا لو فجأة
هبط على مائدتك الملاك!
وبرق امح بعض التجاعيد
التي يرسمها السباط تحت رغيفك.
ولتهده زائدك الفقير،

* شاعر ومترجم وإسماعيل جعفي عراقي يقيم في باريس.

ليذوقه بدوره،
وليرفع الى الشفة النقية
قدحك البسيط اليومي.

- ٤ -

كم من مسارة غريبة
همسنا بها للأزهار
حتى يقول لنا هذا الميزان
المرهف وزن حماسنا

التجوم كلها آسفة
لأننا نجتمعها بأحزاننا
ومن أقواها حتى الأوهن
ولا واحدة عادت لتحتمل

مزاجنا النزق،

نمردنا، صرخاتنا
إلا المائدة التي لا تكل
والسرير (المائدة المتلاشية).

- ٥ -

كل شيء يحدث كأنها
يعاب على التفاحة
أنها للأكل تصلح
بيد أن ثمة مخاطر أخرى

خطر أن ندعها على الشجرة
أو ننحتها في المرمر
والأخير الخطر الأفظع:
أن نلومها لأنها من الشمع.

- ٦ -

لا أحد يدرك كم يحكمنا
ما يرفض اللامرئي أن يبيناه
عندما للخديعة غير المرئية
تستسلم من دون أن ترى، حياتنا

ببطء، وعلى هوى التجاذبات
يتنقل مركزنا من أجل
أن يكون القلب بدوره هناك

٥ سيد الغيابات الأعظم أخيراً.

- ٧ -

٦: حتماً قبل الأخيرة

٧: تكون كلمة شفاء

٨: تكن أمام الوعي - الأم

ستكون الكلمة الأخيرة عذبة

في هيئة كأس، ألا انسكب!

أزهار، أزهار، أزهار،

بسقوطها تصنع سريراً

للاستدارات المتوثة

هذه الثمار الناضجة كلها!

وهذا كله بلا انتهاء

يهاجمنا ويندفع

ليعاقب تقصير

قلبنا المزدهم من قبل.

إذ سيكون علينا أن نلخص

جميع جهود رغبة

لن يقدر مذاق أية مرارة

أن يتضمنها

- ٨ -

إذا ما غنيتم إلها

فسيقابلكم هذا الإله بصمته.

لا أحد منا يتقدم

إلا صوب إله صامت

يا قرنا بالغ البشاعة أية

معجزة عبرك تتحقق!

يا بوق الصيد، أنت يا من تصدح

في نفس الساء بأشياء!

- ١١ -

مثلاً يعرف قدح من «البندقية»

في ولادته هذا الرمادي

والسطوع المتردد

الذي سيهمم هو به،

ذلك التبادل الخفي

الذي يرجفنا

يصبح إرث ملاك،

ولا يعود إلينا.

- ٩ -

إن «السنطور» لعل صواب،

إذ يمتاز وأثاب فصول

عالم لم يكد أن يبدأ

حتى ملأه هو بقوته.

فهكذا يدلك الحانيتان

حلمت باديء ذي بدء

بأن تكونا الميزان المتمهل

للمحظناتنا المفرط امتلاؤهما.

- ١٢ -

شذرات عاج

أيها الراعي العذب يا من يبقى

بعد دوره بحنو

مع بقايا نجاج

على كتفه

أيها الراعي العذب يا من يبقى

في عاج مصفر

بعد لعبه الرعياني

إن قطيعك المنذر

زحده مزدوج الطبيعة

في مأواه كامل.

نحن نبحت في جميع الأماكن

من النصف المفقود لأنصاف الآلهة هؤلاء

- ١٠ -

١٠: الخصب

١١: القرن الجميل من أين

لي انتظارنا تنحتي؟

ت يا من لست سوى منحدر

يا بس هو، ولكنه صامد،
ونحسب أنه يتضوع أحيانا
ومتوجة بشيح
جبهتك الصغيرة تذكر
- ١٦ -

معبد الحب من يأتي ليكمله؟
كل يذهب منه بعمود
وفي الختام يندش الجميع
من أن الإله بدوره

يحطم السياج بسهمه
(هكذا نعرفه)

وعلى هذا الجدار المهجور
تنمو المناحة
- ١٧ -

أيها الماء المتدافع الراكض - يا ماء ينسى
أن الأرض الساهية تشرب،
تردد في يدي المجروقة للحظة
تذكر!

يا حبا جليا ومسرعا يا عدم اكتراث
يا شبه غياب يركض
بين وصولك الكثير ورحيلك الكثير
يرتعش بعض مكوث.

- ١٨ -
كم يلذ أحيانا أن أشاطرك الرأي،
يا شقيقي البكر، يا جسدي
كم يلذ أن أكون قويا
بقوتك

أن أحس بك ورقة، لحاء، غصنا
وكل ما تقدر أن تكون أيضا
أنت البالغ القرب من الروح

أنت يا بالغ الصراحة يا من تتجمع
في جلي فرحك
في أن تكون شجرة الحركات هذه

ليدوم مثلك
في الكآبة المبطنة
لوجهك الذي يستند،
والذي يلخص في اللانهاية،
سكون مراع نشيطة
- ١٣ -

عابرة الصيف
أتراها مقبلة على الرب المنتزه،
هذه التي تحسد السعيدة المترية؟
في منعطف الطريق ينبغي أن يجيها
سادة من الأمس، بهيون.

تحت مظلتها بلطافة خاملة،
تستمر الخيار العذب:
أن تمحي أمام النور المباغت للمحظة،
ثم أن ترجع الظل الذي به تستضيء.
- ١٤ -

مع تنهدة الصديقة
الليل كله ينهض،
مداعبة وجيزة
تعبير الساء المنهرة

كما لو أن قوة للعناصر
في الكون تصبح
ثانية أم
كل حب يضيع.

- ١٥ -
يا ملاكا صغيرا من «الصيني»
لو حدث أن نظروا لك بازدرأ،
فنحن عندما كانت السنة ملأى
وهبنك من توت العليق قلنسوة.

لقد بدا لنا من الحمق
أن نضج لك هذه القلنسوة الحمراء،
لكن منذ ذلك كل شيء بات يتحرك
إلا تاجك الخنون تاج «البارون»^(١)

الـ تبطيء لهنيها

السماوات

لـ وقع فيه حياتها

- ١٩ -

«هستان»

- ١ -

إذا كنت جروث على بالكتابة بك

أيتها اللغة المعارة، فربما حتى أستخدم

هذا الاسم الرفيع الذي وحده سلطانه الفريد

يؤرقني منذ الأزل Verger^(٧)

يا للشاعر المسكين هذا الذي عليه أن يختار

ليقول كل ما يتعمده هذا الاسم

تقريبات بالغة الغموض تترنح

أو أسوأ : السياج الذي يصدأ

«فريجيه» يا لأمتياز قيثار

أن يقدر على تسميته ببساطة،

اسم لا نظير له يجتذب النحل،

اسم يتنفس ويتنظر..

اسم سامع يتخفى وراءه الربيع الأقدم،

مله، ومع ذلك شفاف

وفي مقاطع متناسقة

يضاعف الكل ويفض

- ٢ -

صوب أية شمس تتدافع

كل هذه الرغائب المثقلة؟

هذه الحميا التي تقولون

أين مجرتها؟

حتى يسر أحدا الآخر

أو يلزم هذا الضغط كله؟

أنكن خفيفين وخفيفات

على الأرض المشتغلة

بهذه القوى المتابذة كلها.

ألا انعموا النظر إلى البستان

لا مناص من أن يتقل

ومع ذلك فمن هذا العسر نفسه

يصنع سعادة الصيف

- ٣ -

أبدا لاتكون الأرض أكثر حقيقية

عما في أغصانك أيها البستان الأشقر

ولا أكثر عوما عما في الدنتيل

الذي تضفره ظلالك على الحشيش

هنا يقوم ما يتبقى

لنا، ما يتقل وما يغذي

مع المرور الواضح

لخنو بلا انتهاء.

لكن في مركز النافورة الوداعة

شبه نائمة في دائرتها العتيقة،

وعن هذا التضاد الرائع لا تكاد أن تتحدث،

لفرط ما بها يمتزج.

- ٤ -

ماتراها تفعل بركتها

كل هذه الآلهة العاطلة،

التي يدفعها ماض ريفي

لأن تكون عاقلة وطفلة؟

كأنها محجة بصخب

حشرات تكدس

هي ذي تدور الشعر

(مشغلة إلهية).

لأن أحدا منها لا يمحي

مهما يكن من عزله!

وأولئك الذين يهدوننا أحيانا

هم آلهة متبطلون.

- ٥ -

ألدي ذكر، ألدي أمال

وأنا أحقد بك يا بستان؟

إنك يا قطيعا للخصب، حولي تشعب،
والى التفكير تدفع راعيكم.

دعني عبر أغصانك أتأمل
الليلة المؤذنة بالبدء.

عملت وكان هذا لي يوم أحد
فهل تراني في استراحتي تقدمت؟

ما أعدل أن تكون راعيا أخيرا؟
أيمكن أن يكون بعض سلامي
تغلغل اليوم برفق في فاحاتك؟
ذلك أنك تدريني على رحيل...

- ٦ -

أما كان هذا البستان كله،
ثوبك المتير عحيطا بكتفيك
أو لم تشعر إلى أي حد يعزي
عشبه اللدن يتجعد تحت قدميك؟

كم مرة، بدليل التزهة،
فرض نفسه متعاطيا
وكان هو والساعة الهاربة
من يمران في كينونتك المترددة

كان كتاب يرافقت أحيانا
ولكن نظرتك المسكونة بأشياء متبارية،
في مرآة الظل كانت تواصل
اللعب القلب لمشابه بطيئة.

- ٧ -

يا للبستان السعيد العاكف على إكمال
الأبعاد غير المحصية لجميع ثماره
والذي يعرف أن يجني غراته العريقة
أمام شباب لحظة!

يا للعمل العذب، يا لنظامك من نظام!
طويلا يتمهل عند الأغصان الملتوية
ولكنه، مفتونا أخيرا بقوتها،
يفيض في سكون فضائي

ألست مخاطرك ومخاطري
متآخية يا بستان يا شقيقي؟
الريح نفسها الآتية إلينا من بعيد،
تلزم بأن نكون حائنين وزاهدين.

جميع أفراس الأسلاف
تمر عبرنا وتراكم
قلبيهم السكران بالصيد
واستراحتهم الصامتة

أمام نار شبه مطفأة
لوا، في قاحل اللحظات
فرغت منا حياتنا
فبهم سفظل ممتلئين

وكم من النساء كان عليهن
أن يبرين فينا، سالمات
مثلما في فاصل
مسرحة لم ترق

مزينات بشقاء لا أحد
ليريد اليوم أو يحتمله
يبدون قويات
إلى دم الغير مستندات.

وأطفال أطفال!
جميع أولئك الذين يرفضهم الحظ،
يجربون فينا

حيلة الوجود مع ذلك
- ٢١ -

بورتريت داخلي

ليست الذكر قط

هي ما يصونك في،

وأنت لست لي

بقوة رغبة جميلة

ما يحيلك حاضرة

المنعطف الالاهب
اي يتبعه حنان متمهل
دمي نفسه

في يوم عيد بالغ العذوبة
سترى أزهارها عاقدا إليك.

كم من الحيوات تتجاول أبدا
وبلا انطلاقه نفسها التي هي لحياتك
مع انتائها الى هذا العالم
اي عدم شاسع الى الأبد مورط!
- ٢٥ -

نا حاجة لي
لرؤيتك تظهرين
كفاني أن أولد
لأضيعك أقل.

أليس محزنا أننا نغمض أعيننا؟
نريد عيوننا مفتوحة دائما،
لأننا أبصرنا قبل الأوان،
كل ما نضيع.

- ٢٢ -
كيف أميز من جديد
ما كانت الحياة العذبة؟
ربما بأن أتأمل
في راحة يدي صورة

أليس فظيما أن أسناننا تلتمع؟
يلزمننا سحر أكثر تكتها
حتى نحيا في عائلة
في زمن السلم هذا.

هذه الخطوط ، وهذه التجاعيد
التي نصور
إذ نطيق على الفراغ
هذه اليد للآشيء.

لكن أليس الأسوأ أن أيدينا تشبث
نهمة وقاسية؟
ينبغي أن تكون الأيدي بسيطة وطيبة
لحمل القربان!

- ٢٣ -
الشائق سفر
شيء منا بدل أن
يتبعنا فهو يتنحي
ويتعود السهوات

- ٢٦ -
غالبا أمامنا
تندفع الروح - الطائفة
إن ساء أعذب
من قبل توازنها،

أليس اللقاء القصي للفن
هو الوداع الأعذب؟
والموسيقى : هذه النظرة الأخيرة
التي نصوب نحن أنفسنا إلينا؟
- ٢٤ -

فيما نسير نحن
تحت غيوم صفيقة
فلنغد ، فيما نكدح
من رشاقته الالاهبة
- ٢٧ -

كم من المرافئ مع ذلك، وفي هذه المرافئ
كم من الأبواب ربما استقبلتك
كم من نوافذ
ترى فيها حياتك وجهك.

مرقية من لدن الملائكة، ربما كانت ذوائب الشجر
جذورا تشرب السهوات،
وعلى الأرض تبلو لهم جذور الزان العميقة
خزى صامته.

كم من البذور المجنحة بالمستقبل
التي إذ تنتقل على هوى العواصف،

ألا تبدو لهم الأرض شفافه
في مواجهة ساء ملأى كجسد؟
هذه الأرض اللاهبة حيث ينوح
بإزاء الينابيع نسيان الأموات؟

- ٢٨ -

آه يا جميع أصدقائي ، إنني لا أنكر
أحدا منكم ، ولا حتى ذلك العابر
الذي ما كان من الحياة غير المتصورة
سوى نظرة عذبة ، مفتوحة ومرتدة

كم مرة يوقف كائن رغباه عنه
بعينه أو إيماءته
هرب الآخر الخفي
إذ يحيل له هنيهة مرئية

المجهولون هم نصيبهم الكبير
من حظنا الذي يتمه كل يوم
صوبي جيدا أينها المجهولة المتكتمة
الى قلبي الشارد ، عندما نظرتك تصوين.

- ٢٩ -

يا للحنين للمواضع التي لم تحب
في الساعة العابرة كفاية ،
كم أود لو أرجعت إليها من بعيد
الأياءة المنسية الفعل الاضافي !

أن أعود أدراسي وأعيد بهدوء
وحيدا هذه المرة - ذلك السفر ،
ثم عند النافورة أن أنمهل
لألس هذه الشجرة ، وأداعب تلكم المصطبة

أن أصعد الى المصل المتوحد
الذي يعده الجميع بلا فائدة
أن أدفع سياج تلكم المقبرة
وأصمت كما تصمت هي الصامته الكبيرة!

أفليس هذا هو الزمن الذي ينبغي فيه

أن نقيم تواصلات ورعة ، وحاذقة
كان هذا قويا لأن الأرض قوية
ولئن كان ذلك يتشكى ، فلأننا لا نعرفها.

- ٣٠ -

هذا المساء خطر في السماء بعض شيء
يجعل المرء يطرق ،
نود أن نصلي من أجل السجناء
الذين تتوقف حياتهم ،
وبالحياة المستوقفة نفكر ..

بالحياة التي لم تعد لتخطو صوب الموت
والغائب عنها المستقبل ،
التي ينبغي أن نكون فيها أقوياء عبثا
وعبثا حزاني.

حيث تراوح في مكانها جميع الأيام
وتسقط الليالي جميعا في الهاوية
وحيث وعي الطفولة الصميم
الى هذا الحد يتلاشى

بحيث يكون القلب أكثر هرما من أن يفكر بطفل
وليس هذا لأن الحياة معادية ،
بل لأننا نكذب عليها
محبوسين في سهاكة نصيب لا حراك له.

- ٣١ -

ذلك الحصان الذي يرد النبع
وهذه الورقة التي في سقوطها تلمسنا
وهذه اليد الفارغة أو ذاك الفم
الذي يهفو ليحدثنا ولا يكاد يجزو

هي كلها تنويعات على الحياة التي تهدأ ،
هي كلها أحلام للآل الذي يوم ؛
آه ، فليبحث من قلبه متظامن
عن الكائن وليعزه .

- ٣٠ -

٤ -

- ١ -

إيا ميلوديا النسغ يا من
من آلات جميع
هذه الأشجار تتعالين -
ألا رافقي غناء
صوتنا بالغ الوجازة!

في بضع تقاسيم

فحسب تتابع

الصور الجملة

لتخليك الطويل

أه يا طبيعة زاخرة

- ٣ -

صعود النسغ في الشعيرات
الذي يري الشيوخ فجأة
ألسنة بالغة القسوة التي لن يرتقوها
والتي تسمى "الرحيل"، في داخلهم

جسداهم (المهان بهذا الاندفاع

للطبيعة الفظة التي لا تدرك

إن هذه الشرايين التي ما برحت هي تغلي فيها
لاتكاد تحتمل نظاما يتعجل)

يرفض المغامرة المباحة

وفيا يتصلب بارتياب

ليدوم على شاكلته فهو يحيل

على الأرض القاسية اللعب سهلا.

- ٤ -

النسغ هو من يقتل

الشيوخ ومن يترددون

عندما يطوف هذا النغم

الغريب في الشوارع فجأة

كل من لم تعد لهم القوة

ليحسوا بأن لهم أجنحة

مدعوون إلى الطلاق

الذي بالأرض يمزجهم.

العذوبة تخترقهم

بستانها القصي،

والدعابة تطوح

بهم، مع ذلك يتمنعون.

- ٥ -

العذوبة ما قيمتها

إن لم تقلد

في حنوها وامتناعها على الوصف

أن تفزعنا؟

إلى هذا الحد تتجاوز

عندما سيلزم أن نصمت

سيواصل آخرون

لكن الآن ما أفعل

لأعيد لك

قلبي الواسع المكمل؟

- ٢ -

كل شيء يتهاى ويمضي

شطر المسرة المتجلية،

الأرض وما يتبقى

سيسحرائنا عما قريب

سنكون موقعين بحيث

ي كل شيء، ونسمع كل شيء

، سينبغي حتى أن تمنع

نقول أحيانا: يكفي!

لذا إذا كنا في الداخل،

لكن المحل الرائع

بواجه أكثر من اللزوم

نمذا اللعب المؤثر.

كل عنف

بحيث عندما تصاعد
لا أحد ليحتمي.

- ٦ -

في الشتاء الموت المميت
يدلف الى البيوت

يبحث عن الشقيقة وعن الأب
ويعزف لها على الكمنجة.

لكن عندما يتململ التراب

تحت المحراث الربيعي
فإن الموت في الشوارع يركض
والمارة يحمي.

- ٧ -

من ضلع آدم

سحبت حواء

فإذا ما حياتها اكتملت

أين تمضي لتحتضر؟

أسيكون آدم لها هو القبر؟

أينبغي لما تنعب

أن يسي لها محل

داخل رجل مسور؟

- ٣٣ -

هذا النور هل تراه يقلد

أن يرد لنا عالماً بأكملة؟

أم هي بالأحرى العتمة

الجديدة، راجفة وحانية،

من إلية يشدنا؟

هو من يشبهنا الى حد بعيد

والذي يدور ويرتعش

حول دعامة غريبة.

ظلال أوراق واهية

على الطريق والحقل،

حركة مألوفة بغتة

تبتانا، وبالسطوع

بالغ الجدة تجمعنا

- ٣٤ -

في النهار وسط شقوته

تمر عربتان بالحجر مترعتان:

نبرة وردية تارة تطالب

وطورا تعدل

كيف يحدث أن تصبح

هذه النبرة الحانية فجأة دالة

على مؤامرة للحياة جديدة

يبتنا نحن والغد؟

- ٣٥ -

النافذة

- ١ -

ألست أنت هندستنا،

أيتها النافذة، يا شكلاً بسيطاً

يا من تؤطرين بلا جهد

حياتنا الشاسعة

هذه التي نحب ليست أبداً أجل

إلا عندما نراها تظهر

مؤطرة بك ذلك أنك يا نافذة

تردينها شبه أبدية.

الصفد كلها ملغاة الكيان

يقف وسط الحب،

مع هذا الفضاء القليل حوله

الذي نحكم.

- ٢ -

أيتها النافذة يا مقياس انتظار،

مراراً يملأ

عندما تنسكب حياة وتتعجل

صوب حياة موارها

أنت من تفصلين وتجتذرين

متغيرة كالبحر

م : فجأة ، يتمرأى فيها عيناها
ع : جا بيا نرى عبرها ،

أنسوج حرية مهددة
بمضور الحظ

مسكة بها بيتنا يتعادل
فرط الخارج ، الكبير

- ٣ -

يا إزاء عموديا يطعمنا
الزاد الذي يلاحقنا

والليل مفرط العذوبة
والنهار مفرط المرارة أغلب الأحيان.

المائدة التي لا تريد الانتهاء
بالأزرق متيلة

ينبغي ألا نكون متعينين
وبالعين أن نتغذى

كم من الأطباق لنا تقدم
فينا تضج الكمثرى

آه يا عيني يا أكلتي الورد
لمن القمر ستربان!

إنه ، طويلا ، المنظر ، إنه ناقوس
وللمساء هو التحرر النقي

بيد أن هذا كله يمهد فينا الاقتراب
صورة جديدة حانية ..

هكذا نحيا في حرج جد غريب
ين القوس القصي والسهم بالغ النفاذ

ين العالم الأكثر غموضا من أن يسمح بالقبض على
للاك

هذه التي بحضورها المفرط تعوقه.
- ٣٧ -

رتب ورتكب

لكلمات في صبح جمه

كن كيف يا ترى سنفلح

في مضاهاة وردة؟

إذا كنا نحتمل الادعاء
الغريب لهذه اللعبة

فلأن ملاكا يشوشها
أحيانا.

- ٣٨ -

في عيني الحيوان رأيت

الحياة الوديدة الدائمة

والهدوء الذي لا انحياز فيه
للطبيعة الثابتة

يعرف الحيوان الخوف

ولكنه سرعان ما يتقدم

وعلى طريقه الزاهرة

بمحمم حضور

محرر من مذاق كل «هناك».

أينبغي حقا هذا الخطر كله

لأشياتنا الغامضة؟

أسيضطرب العالم ،

إذا كان أكثر موثوقية؟

يا قارورة صغيرة مقلوبة

من وهبك القاعدة النجفة هذه؟

بشقائك العائم المهدد ،

أصبح الهواء جدلان

- ٤٠ -

الفائمة

عيا المرأة مسور على

رقادها فكأنها تلوق

صخبها ليس يشبه أي صخب

يملؤها كلها.

من جلسها المرن النائم

تستمد متعة

أن تكون بعد همسة في

نظر السكون.

- ٤٠ -

الظبية

يا يليق بدورها
الكواكبي متواضعة بحنو
تحمل هالتها.
عندما ترغمي نظرة فيا للطيران
عبر المسافات الصافية هذه
يلزم صوت الشحرور
حتى نقيسه.

أه يا ظبية أي داخل جيل
لغابات عتيقة في عينيك يفيض
كم من ثقة مكورة
متمترجة بكم من الخوف.

- ٣ -

يا بلادا تغني فيا تعمل،
يا بلادا سعيدة عاملة
فيما توصل المياه أنشودتها
تصنع الكرمة عطفة بعد عطفة.

هذا كله تحمله الرشاقة
الحبوية لو نباتك
لكن أبدا لا شيء يحدث
لجهالة جينيك هذه.
غير المستحوذة

- ٤١ -

يا بلادا صامنة لأن نشيد المياه
ليس سوى صمت وافر،
ذلك الصمت الذي بين الكلمات
في الايقاعات يتقدم

قفوا قليلا ولتحدث
أنا أيضا من يتوقف هذا المساء
وانتم أيضا من إلي تصفون

- ٤ -

طرق لا تفضي الى أي مكان
بين حقلين
كأنها بحذق
عن غايتها حرف

بعد ذلك بقليل سيظهر آخرون
بكونهم جيران على قارعة الطريق
تحت أشجار الفاتنة التي يعبرها البعض للبعض.

عن البواعيات الغالية (٣)

إلى السيدة جان ده سيبيوس - دوبرو

- ١ -

طرق لا يكون غالبا
أمامها شيء آخر
سوى القضاء وحده
والموسم.

مثلي يكون من يتحدث عن أمه
شبيبها فيا يتحدث
فهذه البلاد اللاهبة تشفي غليلها
من التذكر بلا انتهاء.

الهوامش

١ - لقب بكنيلة المعروف (الترجم)

٢ - للفردة فرنسية، وتعني «بستان» أبتناها بالفتها الاصالية لتطلق
الشاعر. كما يتضح في القصيدة برنين المفردة نفسه (الترجم).

٣ - نسبة إلى منطقة فالس Le Valais السويسرية التي أمضى فيها
الشاعر سنين الأخيرة (الترجم).

الأرض هنا محاطة



لدائن الأكيد ذاهلا

سليم بركات *

الفجر

لبراحته - راحة المتبرم يعتصر الفجر الحلاب ضرخ أناته؛
 [الفجر العضلة؛ العظام متجاوزة كالخيز. الفجر المتكتم على مذبحه الدراق ورده البتولا؛
 الصنوع يتشبه بحواغه العابرون أغاوية السحر الى مؤوس الأثير. الفجر الغلاصم، والسبانك؛
 العتلة المحمية؛ النواة مكسورة في التمرة تلك. المكتنزة سديا ومغاليق. الفجر الحكيم مبرما
 بقباس واحد؛ لا ينشر ولا يطوى؛ نزيغ الاقدار من وريد الخفي الماجن. الفجر الولاء؛
 المقبض يدار في البوابات بيد الظن مستدرجا بالشفاعة الفاكهة الى الغواية الفاكهة، يشر
 القضا بنفاذ الضرورة عثنون التيس الفجر العثنون، والنند؛ الحلمة والبطارة؛ القواطع المسنونة
 في فم الحيلة؛ الشجار مستفحلا في المراتب وعلاماتها. الفجر الريلة. الفجر الصفن؛ نص
 الغمامات المتتعبة بسهامها، في أحراش الذهب، يتل الرماد الجريح. الفجر الثولول؛ المنتزع
 القشدة؛ الفواق صاعدا من رنة الوعد. أعنه - هيه -
 أعنه أن يشر ف من المئه الذكر على هياج شقيقاته.

البدة

كخصية نيئة في صفن الأزل، القرقة، الزعفران،
العصفور، قشر الأترج، الساق، النارجيل،
الصعتر. المتاه الرقب في جمجمة الملك المغدور.
المتاه الخلية، الدورة النحاس، الأسى يصعد
بجراذه من الأحشاء الى الرئات. المتاه الحضور
الحضور الحضور.

[نشوء هذا.

] ميثاق نسيان نشوء هذا.

الغلاء

[حذار أيها الكون، مغمضا تتراشق والهباء
بالاجاصات الدموية حذار. الكون القميص
البارد؛ الدقة الأكثر انقذا؛ المتحلل في البيان
التمزق عن أشداء الجن؛ السدفين المؤول
كالكستناء. الكون مستتركا بعد سهو الجواهر،
يورى بحافر الكمال راكضا في خيال الحجر.
الكون المغفرة تذبح البدة بسكين النور، الهباب
والتوبال، أهرق نجاة نجاة فلا تيه سفاح
المكنونات. الكون الخير يدرج به ناظم الأرق
الى العميم المكين، الآلة في تمام الخيلة، الردم
اليافوت، مكارا يقلب درهم البقاء الذهبي،
ويرسم الطواحين. الكون أسرا كانحلل،
طريدا من العذب الى العذب. ويل، الرتاجات
تتخلع، ويرم الهباء المنشيء عقد الظهورات
البسيط أنت، هي: أوريث فاستظهرت المراتب
موازينها، وأريت خلاصك كونا أيها الكون.

[حذار،

] تسحل الأعالي على رماذ،

] ويطوق الأيدي

البسالة

[البسالة تتجرع البسالة في فسطاط الأکید
العم، البسالة القوس، الصقالات والفوائد،
الطين الذي أثرا بعد أثر يشق البذور خيالا
للنشأة. البسالة الأرق محتضنا بناته، الطاهية

[إنه البدة يتهدج كصوت المحرور؛
[البدة الرشة في سهم لا يرمي؛ الفتق، الكدمة
تحت عين البهاء. البدة المسالخ والدباغون؛
الشفرات المجلوة بزئبق؛ عناد المعجزة سكرى
تقوم لسفاد العابر؛ البدة المشادة بين الغيب
والصلصال؛ الشرط المتقص؛ الدخائل مرتنة.
يكاد له ويكيد. المستحدث فروقا كي يمتحن
الحراثون، البدة البلى؛ الجلود والأحشاء
القابض بأسنانه على العظام؛ العظام؛ الأنيس
كمأزحات القتل. البدة الكعبرة؛ المنتهش
بمخالب السمسم، ذاك الذي يتقلب كالجواهر،
على جنبه، وبعض أنامله نادما؛ القصاص
الطحان متغافلا عن فجور التصاريغ. البدة
المهدة كشاء الخواتيم بمقص الماء، المستيقظ،
أبدا، في غماد الفتنة؛ الحرم مبدولا إربا للمني
شنى يتداعى الى الفروق نادبا إن تداعى. البدة
الحريق ولا زناد. البدة هكذا، خيالا يكسم
الحضورات بمنديل أرقامه.

المتاه

[للمتاه ميثاق النسيان؛

] للمتاه بذل النهاية نشوى تقسم الارث على
الملعين.

[يا للمتاه الفتكة؛ خالة العذب: المتاه الرجاء،
منصف الخسارات الذي يتكسب الغمام به في
خيام السهول؛ العذرة الفحيح، كوفست، يغرم
المساء الغض تكرس على عتبتك النحاس،
ولك أعيان الموج وعقول الريح. أتوتي يا المتاه
الشغف؟ مرجى مؤنة العبور الأقسى على
جسور الفجر، لأنت، المتاه الدسيصة يا دهاء
الترجس وفسق الورد. وريثا يبايعك الأمل في
كنوزه، ويوليك النور خزائنه. المتاه الختم في
المعارج الى القيامة، الصولة الظل، التقاء نيشا

* شاعر وروائي سوري يقم في قبره.
الوجه الفنان الاسباني سلفادور دالي

شعيرا وعدسا. الأرض الكماء، العناق المزيد،
مشدودة ككمرة الفحل كباسليق، كحناء موتور
في قوس الكهولة الحاملة، ذاتها هي الأرض
الشهقة في ارتطام الأنثين بالرائقة، المتوثبة دكا
دكا فوق الصدوع الأبدية، مبرة النخرة الثانية،
الفضول المقضوم من حوافه. الأرض العظة،
الصرير الخافت للمزلاج الدموي.

[هي ذاتها،

[أعيدوها إلى الخالد الدموي.

سأزق

[ها هو :

[الموتى المنازل، الموتى الشرفات، والأزقة،
المليون كقضبنا القصدير. الموتى الضروع
المتلثة بلبن السديم، المحمولون على ظلال
الحريق غسقا غسقا، الادلاء المهورة عظامهم
بختم مشطور هو هو. الموتى الجسور المرفوعة
بحبال الندم إلى عتلات الشكل، المقروون
طوالع وإشارات. عالقيين في الشباك المزهرق
يسترقون السمع في الكمين الأعظم. هو هو.
الموتى المختزنون في الشعلة، تحت القوس ذاته -
قوس الشدي المختض لنا في صدر النصب
الحجري. الموتى الخطافات الجمشت، والأزوار
الذهب في الأكام المزمقة، العدائون من شعاع
مكسور إلى آخر من قتل إلى آخر، من كفاية إلى
كفاية. الموتى الجليد منزلقا بأسود البحر إلى
مجنون الجليد.

[آه، الموتى ، أولاء ، مأزق النهاية.

المصايير

[خفف زئيرك أيها الظل:

[بروق المديح الخضراء تفتح النافذة على

نف ، الليل هزيعا هزيعا، وتعتصر الكائنات
كأن يوق في أقداحها. البسالة العروج من
الف إلى الندى، الأخذة ترفع مدعنة بشحم
الضرب إلى الأبواب. يا لها. نشور للنجماد، نشور
للزبد حيا في شرع المياه على خليجها. البسالة
الخليج وراء زعنفة التين، حيث الجزر
حراشف ليل، والأكباد كما يؤكل. يا لها البسالة
الفرق، البسالة العشائر محلولة اليقين تدحرج
الأفلاك كالنرد على أنينها، المقتطقة عشرا من
أرقام الله. هي هي تحتضن المحتجب - هرتها ،
وتداعب البيغاء المغيب.

إيمان قطاة ، بسالة ، يا لها تتجرع الحضورات من
زقها.

ألفبي

[القدم طافحا من الأجران،

[والأزل حليقا كالعانة:

[ذات ما يسلك الجمر في الفروق،

[ويحيط العاصف إلى العاصف.

[أنتجشاً الأقدار ؟ هاكم المعاني تضرب
بملاعقها الصفحة الفارغة، وتراكل بأقدام
حافية تحت منضدة الكلمات
[هاكمو القدم حليقا كالعانة،
[الأزل طافحا من الأجران،
[هاكمو الذي، ببشارة التوت، يذبح الحرير
إلى ماتك.

هسي

ها هي الأرض الكلبة تنفض عن فروها بلل
نفاض. الأرض الكلبة، المتقوسة في كسلها
مرمر. لا نجاة. الأرض الكلبة ذات النباح
عشب، المتدلية الأعراق كلسان، ذاتها هي. لا
جاة. تستقصي في الدوي الأشد مطحونة

أحراش الفلك،

[والساء ترزم علفا في العباءات.

[وإني كثيف على مما هول زنيق وهلاك نسرين،

[وأصغي بي إلى السرمدي الفاجع:

[ذاكم سلور الكيد يعبر خفيفا، أكمة العدل

الثالثة،

[والرعاة هناك،

[الزبد في قرب المشيئة الواحدة هناك،

[سراحيب البحر وقوادو المغاليق،

[والأمين الجهاد، الذي يخض الرحم، ضاحكا

للمفاتيح الكما، والضياء الموصد على الفروق

رتاجات الخاشع.

[خفف زئيرك أيها الظل،

[لأخذن في أعصابي ما يشتهي اليقين،

[لأخذن الثيوس المدفوعة إلى الجرف،

[والمنازل المدفوعة . والأقدار، والأسرة

الأقصال، الأسرة الجذور والأثداء، الأسرة

النحر، كاني ساعبي، قتل الليل بهذه الأحشاء

المرمية تحت ورق الموز، ملوحا للملوك يقطين

الضحى، والمهرجين السنابل أولاً سنابل الغور

الدامي،

[ولأستوثقن:

«ما ندي إلا ليؤكل،

ما شفة إلا لتسارر بالهذيان».

[لنعم ما يستدني ممزقا.

[لنعم ما لا يستدني إلا ممزقا،

[فتائق أيها المتي التسليم - أذن دجاجات الحق،

وسناجيه، وفوله الحديد، وبازلائه.

[تأنق أيها الندم العراف، المشرف على طهاة

الحساء في قدور الكون اللازوردية فما من غوث

إلا الحيانة زرقاء جلالات تنفض الساء الحراشف

على جسد الأزلي، ما من غوث إلا الضرورة

يلوكها شديق الديمومات.

[والجنة يوشك. أن نقش بالحصى على - اثر

الغيب، هي المسرح عريقا في أصفاد النعمى،

للمستغرق بكائن التعيين يريك الفادح من

عذاباته، يريك المقدور صدوع كراته البازلتية.

لا رسوم تستظهر في الجرم الأعمى - جرم

الصلصال المنقوش منيا وخواتيم. لأستوثقن

الكثرة ربيبة الفراغ المذنب، ضارعا إلى الماء -

كليم اليقين : «حلوثة ثروات الكيد في يدك .

نساؤك الحمى يؤكلن كالجوز» . خفف زئيرك

أيها الظل، خففي يا المشيئات شق هذا الدرع

بالماس المسنون :

[هي المعارج تبلى رويدا رويدا:

[سمرانات، دعاسيق،

[يسروع واحد ثم،

[حداثق كذيل الكلب،

[وهو اجس لسان على بظارة الليل. تبلى

المغاليق ويندمل الظاهر الأمين، المحترس إذ تنام

الينابيع، المجادل يتدب على البراهين بخزافيه

الشاحين. الظاهر المعسكر، ذو الحامية المهيبة

على عمرات الموت، مستأجر المغاليق، الذي يألة

الوعد الذميمة يشدخ المكنون الظاهر الخفاض،

المندمل منذ القيامة الثانية على الشبهة النيلة

المصادفة عزباء، مؤدب الظهيرات الظاهر

المتسلل طعينا إلى كميني.

[هي المعارج تبلى:

[خفف زئيرك يا ظل،

[مسائي ضحل كبركة،

[سهائي ضحلة كأثر أقدام الذئب. سبب

مشيئات، سبعون حضورا للكمال الممزق ببرائر

النقوش تستودع الآن خزائن الجلاء الأعمى،

[والخطي صناجة.



ترجمة:

قصيدة للشاعر الأمريكي:

أية وجوه احتفالية لنسيم، مبسوطة أيضا، بكما
كم أن الأطفال الصغار يتنفسون بدعة في أمرهم.
ملاصيح السمنين مثيرة الشفقة، وجوه الجشت
البيضاء، وجوه
السكيرين الكايبة، وجه المستمني الرمادي
والسقيم،
الأجساد المشوهة في ساحات المعركة، المجانين في
أجنتهم ذات
الأبواب المدعمة، المخبولون الجليلون،
الوليدون الذين اجتازوا لتوهم الأبواب،

أهيم في رؤياي طوال الليل
رائحة بخرى ناعمة، بسرعة وبلا ضجة أروح،
وأترقف
أنحني، عينا مفتوحتان على عيون التائمين المغلفة
هنا وبلا يقين، هاربا من نفسي، مشوشا، متناقضا
ذاتي
أيل التأمل، أنحني، أتوقف فجأة

شاعر ومترجم من لبنان
د. قفطان الأسباني هو مير نورميدو

د. القتيبي مطر، أكتوبر ١٩٩٧، نهدي

المحتضرون الذين سيجتازون الأبواب.

يلجهم الليل ويفلقهم،

ينام المتزوجون بسكينة في أسرهم ، هو يده على ورك زوجته،

هي، يدها على ورك زوجها

تنام الأخوات جنباً الى جنب ، بحتان ، في أسرتهن

ينام الرجال جنباً الى جنب، بحتان، في أسرتهن،

وتنام الأم مع طفلها الملفوف بقباطه بعناية.

ينام الأعمى، ينام الأطرش - الآخرس

ينام المسجون في زنزانه جيداً، والابن الذي هرب من

مزل ذويه ينام،

كيف سينام القاتل الذي سيشتق غدا

كيف ينام الذي قتل؟

وتنام المرأة التي تحب من دون أن تحب

وينام الرجل الذي يحب من دون أن يحب

ودماغ رجل الأعمال ، الذي خطط طوال النهار ينام

وأولئك الذين يملكون روح العنف أو الخيانة،

جميعهم ينامون كلهم

أقف في السواد، خافضاً عيني ، بالقرب من أولئك

الذين يتألمون

أكثر ، الأكثر اضطراباً،

أمر يدي تكرر على أيديهم ، بحركة ترنجي المدهوء

قليلاً

يعود المضطربون ليسقطوا في أسرتهن وينامون

أثقب الظل، الآن ، تظهر لي كائنات جديدة

في الليل ، تسحب الأرض نفسها من أمامي

رأيت أنها كانت جميلة، وأرى أن هذا الشيء الذي لم

يعد أيضاً جميلاً هو أيضاً

أذهب من سرير لي آخر، أنام قريباً جداً من النائمين

الأخرين الواحد بعد الآخر

وأصبح الحالمين الآخرين جميعهم.

لم أعد سوى رقص، هيا اعزفوا ، تتسابني الحمى

وتدخلني في اعصارها

أنا الضحكة الابدية، انه

الشفق والقمر الجديد

أرى الحلوى التي يجثوثها أرى

أذهانا متوقدة ، أينما نظرت

أواربها ، وأواربها أيضاً أعناق الأرض والبحر ، هنا

حيث لم يعد أرضاً أو بحراً

بالطبع ، يتقنون عملهم، هؤلاء الميامون الالهية

لكنهم لم يستطيعوا أن يخفوا عني شيئاً، لا يرغبون في

ذلك. لو كانوا يستطيعونه.

اعتقد انني رئيسهم ، وبذلك جعلوني صديقاً

ومحيطوتي ويقودنني ، ويركضون أمامي حين

أمشي،

ونتقدم الى الامام، عصابة خيسين جشعين في

موسيقى صرخات فرحنا. اصطفاق بهجتنا المجنون.

انني الممثل ، الممثل ، الناخب السياسي

المهاجر والمنفي، المجرم الذي مثل على كرسي الاتهام

الرجل الذي عرف الشهرة والذي سيرفها غدا

انني اللجاج، الرجل السوي، الرجل الضعيف أو

المنهك

أنا تلك التي تزيت والتي عقدت شعرها في الرغبة

وفي الانتظار

جاء عشقي المتشرد ، وكان ليل

أيها الليل ، اجعل نفسك أكثر مرتين

استقبلني وعشيقني معي، لأنه لا يرغب في أن

يتركني أرحل بدوره.

انقلب عليك كما على سرير انقطع للظلمات

تجيبني تلك التي أنادياها، وتأخذ مكان عشيقني

تنهض معي بضممت، من السرير حيث كنا عذرين

أيها الليل، أنت أكثر انسا من عشيقني، كان جسده

عملاً ولاهما

لا أزال أشعر بالنداوة الحارة التي تركها.

أبقي يدي ممدتين ، أمرهما في الاتجاهات كلها

أرغب في لمس الضفة المعتمة التي تتابع سيرك في

اتجاهها

احترس أيها الليل ما الذي لمسني؟

كنت أعتقد أن عشيقني كان رحل، أم أنه واليب

شخص واحد

أسمع خفقان قلب أرتمي وراءه، أتلاشى في البعاد.

[٢]

أنا قوس اتحنائي الهابط نحو الغرب ، مرتحية :

ع لاتي

في عطر وشباب وامتزج في أثرهما.

ان جهي - اصفر ويجعد - الذي يرث وجه المرأة
ال جوز

جسة على كرسي من القش الواطي، وأرتق بعناية
جوارب حفيدي
أنا أيضا الأرملة التي لا تستطيع أن تنام، والتي
تنتظر خارجا في ليلة الشتاء.

أرى وميض شرارات النجوم على الأرض الشاحبة
والمجمدة

أرى كفتنا ، أنا هو الكفن، أكفن جثة وأنام في النعش،
أنه الظلام ، هنا تحت الأرض، ما من شر أو ألم هنا،
انه العدم هنا. ثمة أسباب لذلك

(يتراءى لي أن كل مافي الهواء والضوء عليه ان يكون
سعيدا، من ليس في نعشه أو في ضريحه المظلم، ليعلم
انه يملك ما يكفي)

[٢]

أرى سباحا جيلا عملاقا يجدف بين الأمواج
شمره الداكن ملتصق ومجلس على رأسه، يمحى
العباب بياض جسور، يدفع نفسه بقدميه
أرى يياض جسده، أرى عينيه الجسوريتين،
أحترق الأمواج العنيفة التي تقذفه على الصخور.
ماذا تفعلين أذن أينها الموجات الفظة المثلمة بالأهر؟
أستقتلين الجسور العملاق ، أستقتلنيه في بأس سن
رجولته؟

يناضل طويلا ، بلا خور.

توارى الأمواج تحتها، تزعزعها، تحرقها، انه يقاوم
مادامت قوته باقية،

تلطخت الأمواج الرهقة بدمه، تحمله، تدرجه،
تزرجه ، تقلبه، جسده الجميل مجلوب بالدوامه
نزوبعة، محرق دوما على الصخور وعما قريب،
سختفي جثة البطل ، بعيدا عن الانتظار.

[٤]

ستدير ، لكني لا أنجح في النجاة
يء مرعب، أحجية ، متغيرة الشكل، لكن بدون أن
عيب أو ضح.

الهواء الثلجي المستون كشفرة، يقطع الضفة ، تجلجلج
مدافع الانذار

تغفو العاصفة ، يتقدم القمر مرتحا الى وسط اندحار
الغيوم.

انظر الى الباخرة الواهنة التي تصارع، تلتوي
مقدمتها نحو الشاطيء ، أسمع انفجار الهيكل حين
تمسه

أسمع عويل الرعب ، تصبح ضعيفة شيئا فشيئا
لا تقدم أصابعي المنشجعة أية مساعدة
لا أستطيع سوى الركن عكس ، الأمواج

أدعها تغطيني، وأدعها تتجمد فوقي
أستكشف مع الحشد الشاطيء، من المسافرين كلهم
لم تجلب لنا الموجة واحدا عل قيد الحياة

وفي الصباح ، أساعد على لم الموتى، وعلى عديدهم في
صفوف تحت إحدى الحظائر.

[٥]

اليوم ، هو زمن الحرب القديمة وهزيمة بروكلين
يقف واشطن داخل الخطوط ، يتصبب وسط
التلال المحصنة، تحوط به مجموعة من ضباطه

وجهه بارد ومتعرق، لا يستطيع منع دموعه المنهمرة
يقرب منظاره من عينيه باستمرار، خداه كامدان
يشاهد مذبحه شجعان الجنوب، الذين عهد بهم
أهلهم إليه

واشطن أيضا، في نهاية الأشياء كلها، عندما وقع
السلام،

كان في صالة الفندق القديم، ومن أمامه ، يمر
جنوده المحبويون كلهم

اقترب الضباط ببطء، الواحد بعد الآخر، من دون
أية كلمة

يمر القائد ذراعيه حول أعناقهم ، يقبلهم على الحدة.
يقبل الحثود الندية بسرعة، الواحد بعد الآخر،
يصافح الأيدي ويقول وداعا للجيش.

[٦]

سأخبركم الآن ما روته لي أمي ذات مساء ونحن
نتناول طعام العشاء سوية
عن زمن كانت فيه، تقريبا شابة، حين كانت تعيش

مع أهلها في بيت العائلة القديم
ذات يوم ، ساعة الغداء جاءت فتاة هندية خمرء الى
المنزل القديم
كانت تحمل على ظهرها حزمة من الأسل (٥)
لاصلاح الكرامي،
كان شعرها المتصلب ، اللامع ، القاسي ، الأسود ،
المشتر بكثرة ، يغطي نصف وجهها
كانت مشيتها طليقة ومرنة ، وحين تتكلم يرن صوتها
بشجو

كانت أمي تنظر ببهجة وعجب الى الغريبة
كانت تتأمل نصارة وجهها ، الذي يحملها
عاليا ، كذلك أعضائها المستديرة والمساء
وكليا نظرت إليها ، أحبتها
لم تكن أتد قد شاهدت جمالا وطهارة أكثر سحرا .
أجلستها على مقعد بالقرب من دعامة المدخنة ،
وبدأت تطهو الطعام من أجلها
لم يكن لديها ما تعطيه لها ، لكنها ستهبها ذكرها
وحناها .

بقيت الهندية الخمرء الصبيحة بأكملها ، وذهبت
نحو منتصف ما بعد الظهر
أه ، بدت أمي حزينة ، لأنها تركتها تغادر
فكرت بها الأسبوع بأكملها ، وانتظرتها خلال أشهر
عدة

تذكرتها خلال شتاءات كثيرة ، وخلال كذا صيف
لكن الهندية الخمرء لم تعد أبدا ، ولم نعد نسمع
سيرتها في البلاد كلها .

[٧]

لحظة من حلاوة صيفية : ملامسة شيء لا مرئي ،
مكيدة عاشقة بين الهواء والضوء
أحسد الحنو ، مغمور به
وأرغب في أن أمتزج في غرام الهواء والضوء
أيها الحب أيها الصيف ، أنتما في الأحلام ، أنتما في ذاتي

الحريف والشتاء في أحلامي ، يعمل المزارع ليثري
تنمو القطعان والمواسم ، وتمتلئ الأهرامات
تغوص العناصر في الليل ، تركض بواخر في الأحلام
البحار في البحر ، يعود المنفي الى المنزل

يرجع الحارب سالما سليما ، يعود المهاجر بعد شهر
وستين

يحيى الأيرلندي الفقير في منزل طفولته البسيط مع
الجيران الذين يعرف وجوههم جيدا
يستقبل بحرارة ، ومن جديد يذهب حافي القدمين ،
ينسى أنه كدس ثروة

يعود الهولندي الى منزله ، والاسكتلندي والغالي
والذي ولد على ضفة المتوسط ، يعودون الى بلادهم
تدخل السفينة المحملة الى مراقي انجلترا وفرنسا
وأسيانيا

يعود السويسري سيرا على قدميه نحو جباله ، ويعود
البروسي الى دياره ، والمجري والبولندي
يعود السويدي الى دياره ، يعود الدانماركي
والترويجي ، المارون الذين يدخلون
والذين يرحلون

السياح الجميل التائه ، السهم ، المستمعي ، المرأة التي
تعشق غير المعشوقة ، رجل الأعمال
الممثل والمثلة ، اللذان ألقيا دوريهما واللذان ينتظران
دوريهما كي يبدأ

الصبي ، الشاب ذو القلب المحبب ، الرجل والمرأة ،
الناخب ، المرشح المنتخب والمرشح الخاسر .
الرجل الكبير الذي استشهد وذاك الذي سيكون
كبيرا ، في أي يوم بعد يوم

الجلجلاج ، المريض ، المخلوق السليم ، القبيحة
المنهم الجالس على كرسي الاعتراف ، القاضي الذي
قاضاه والذي لفظ القرار ، المحامون الكثيرون ، هيئة
المحلفين ، الجمهور

الضاحك والبائس ، الراقصة ، أرملة منتصف الليل
الهندية الخمرء
المسلول ، المصاب بالحصباء ، المخبول ، الرجل الذي
خطأ

القطبان وكل من يجد نفسه بين النقطة هذه وهؤلاء
الذين في الظلمات

أقسم أنهم تعادلو الآن : لا يساوي الواحد أكثر من
الثاني

الليل والنعاس جعلاهما متشابهين وقد أصلحهما
أؤكد أنهم جميلون جميعا

كائن جميل، كل شيء جميل في الوضوح الغامض
تلك كل الأمور العنيفة والدُموية. كل شيء سلام

الأم دانا جميل

إن معنى السواوات النهائي: سلام وليل

إن معنى السواوات النهائي: الروح

الريح جميلة دوماً، تظهر تقريباً، تحيى أو تعود إلى
الوراء،

تخرج من الحدائق ذات آلاف الأجمة، وتعتبر نفسها،
ذاتها ببهجة وتفهم الكون بنفسها

كاملة وطاهرة هي الخصيات التي قذفت البذار

كامل وطاهر هو الرحم الذي تلقفها

نأ الرأس بحسب النسب العادلة، بتوازن جيد

والاحشاء والمفاصل متناسبتان جيداً، ويتوازن

الروح جميلة دوماً

الكون في نظام مناسب، كل شيء في مكانه

الذي وصل صار في مكانه، والذي ينتظر سيأخذ
مكانه

تنظر الجمجمة السيئة التشكل، ينتظر الدم الضعيف
أو الفاسد

ينتظر الطفل النهم أو المسفلس طويلاً، وطفل
السكير والسكير نفسه، ينتظران طويلاً

الثائمون الذين عاشوا أو الذين ماتوا ينتظرون،
والذين يقفون في الامام، سيتقدمون عند حلول

دورهم، والذين هم في الخلف سيتقدمون عند
دورهم

الاختلافات لن تصبح أقل اختلافاً، لكنها مستهارة
وستتحد، إنها تتحد في هذه اللحظة بالذات.

[٨]

النائمون جميلون جداً، يتمددون في عريهم
بحلزون، أياديهم متشابكة، يتلقون على سطح

لأرض بأسرها من الشرق إلى الغرب

يمددون في عريهم

آسيوي والأفريقي يذهبان يدا بيد، الأوروبي
الأمريكي يذهبان يدا بيد، العالم والجاهل يذهبان

يأيد المرأة والرجل يذهبان يدا بيد

راع الشابة العارية، مملودة على صدر عشيقها
نعاري يستعجلان

لأشبق، شفتاه ملتصقتان بعنفه

يحمل الأب طفله، صغيراً كان أم كبيراً، بين ذراعيه
بحب بلا حدود

تلمح جدلية الأم البيضاء على ساعد ابنتها الأبيض
لهاث العنسي الصغير يمتزج بلهاث الرجل،

والصديق بين ذراعي صغيره

يقبل التلميذ الأستاذ، والأستاذ يقبل التلميذ، لقد
أصلح ما أفسدته الأيام

يمتزج صوت العبد بصوت سيده، ويحيي السيد
مخدومه

يخطو المجرم خطواته الأولى خارج السجن، يعود
المعتوه سليماً، تهدأ الأم المرضي

يتوقف التعرق والحرارة، تشفى الحنجرة التي كانت
مریضة

تشفى رتغا المسلول، يحرق الدماغ الهزيل الذي كان في
شدة

تشفى مفاصل المصاب بالروماتيزم بسهولة، أكثر من
ذي قبل، بسهولة جداً

تخف الضغوطات وتخفي الافرازات بحرية، تلين
أعضاء المشلول

كل الذين يتألمون من التورم والتشنج ومن عسر
المضغ، يستيقظون وحدهم بصحة جيدة.

يمرون من خلال عزم الليل ومن خلال كيميائه
ويستيقظون

وأنا أيضاً أخرج من الليل
أبتعد لوقت قصير أيها الليل، لكنني أعود إليك
وأحبك

لماذا أخاف أن أعترف لك إذن؟
لست خائفاً. لقد شكلت جيداً من خلالك.

بدون شك أحب نهر النهار الكريم، لكنني لا أحل
تلك التي سكنتها طويلاً

لست أعرف كيف خرجت منك، ولست أعرف
أين سأذهب معك، لكنني أعرف أنني جئت سهلاً

وسأرحل منك بخير
أرغب في أن أمضي لحظة مع الليل، وسأستيقظ في

الساعة المحددة أرغب في أن أمضي النهار كما يجب،
يا أمي وأن أعود إليك كما ينبغي.

© الأسس : نبات دقيق الاضمان طويلها يستعمل لاصنع السلال والكراسي.



شوقي عبد الأمير *

وضعت يدي في يد البحر فافتادني
ومشيتا،
أنا في الطريق
وهو في الأبد
بنينا غيمة عائدة تحك ظهرها
بأنف الجبل،
جراح تضمد بالأسمنت،
هياكل عظمية لنوافذ ونسيانات توارى التراب
جدار مصاب بالذهول يمد يدا،
نفق يستدرجك الى جوفه فتقاوم الانزلاق
ممسكا بعباءة نيا مروع،
في شارع مغطى بالفقران

* شاعر من وباحث من العراق

ومشيتا
كان الأرز الـ «شاهد» مقتل أنكيديو
أما ولدت شعبا توأما
الأغصان قرى وسفر رؤيا
والجذع قيامة
مضى الجبل وبقيت
استدارت الأرض والجذر
فكانت
شرخ على مصطبة لبشرة متقرنة ظلمت تطفو من
الطوفان
فوق دماء الاساطير ومياه الخلاص
شرخ من جسدها لم يزل
شرخا ولما يزل
ومشيتا،

تقاطع مصبات عظيمة وأخاديد

لا بارء

للهم تحف بواقعة الطف،

إني أرى الزاحف على ركبتين حاملا عتاده

- م تحضن مهذا -

يتقدم باتجاه الجنوب

الأسوار حين مصفد. قشرة لازوردية تحترق من نرف

بركاني،

نيسا تحبابا، حارس غابة الأرض

وحيرام الذي لم يمنح مغاليقها الى سليمان الا

أن اقتسما السيف والنشع..

ومشينا،

الأبد يترجل على الساحل الصوراني

أنا مثل تنف جليد استوائي

لم يبقا الطريق

تتهاوى

معا أمام بوابة صور

نظر الى مراكب الصيادين العائدين

في عيونهم مد مأسور

وجزر ممدد

صيادون... أسماك بكل الأحجام

تتفرض في أكوار يوم الدهشة المطبق علينا

صيادون

خارجون الى البحر

أو عائدون

مثل ربح تلعن النوافذ

بحر بعض على الرخام أو يبعثره.. طفل يشترخا

هكذا كل مرة حتى تبطل عيناى به أو بدموعه

ومشينا نأعد ثم ندنو

أنا من الحنف

وهو من نفسه

الحجر ظل هو الحجر

الأبعد هو الأبعد

الغروب هو الغروب

لا الغرب الذي أحال إكسبر الشرق الى لبنان يروض

فكبه،

يرضع الحليب الأسود

من ثدي غائر في أعماق أمه الأرض

يلهو بالنجم وأحشاء الكوكب

يطوف في القارات بمقابر لاشعاع ووسائل من

الومتيوم

لذاكرة محترقة بكل أنواع التيران التي لا رماد لها.

ومشينا

بيروت تهتز ثم تختض

بيروت المرأة الراقصة من عينين

التباسه وشهيق عميق على ساحل يعرى

على مقربة من أرقى.

يدان تملئان احتلالات ساقين معتنقين لبعض

ونسيجا مثل قشرة بلوط خرجت

من بين الجمرات

بيروت تنهض من خلوة

مع عشق يهي الدمار

ومشينا

بيروت في قبضة معصم موجة متوسطة

ليحر بداخلها عشبة عشبة

يصهل في ليل قاتمها ومآذن قيامتها

بيروت وسادة رأس صخري متشح بالشروق

ومساقط المياه

أطرافها مدهونة بعناق الغائب

مثل الجراح بالمرهم الأحمر

ومشينا نحن والجبل الى مراهب

عرنا أول مصليّة في الطريق الى الغيب

رأينا الغائب وحده

تمسكا بوشاح العذراء

معلقا على صخرة لم تزل معذبة

منذ طفولة البراكين.

ومشينا

أنا لا أفارق جبانتي العباسية

بغداد - مدينة السلام - مدورة

النحس - دار السلام - مقبرة

لا حد لها ولا جهات

بغداد ذات الأسوار

تخطيطها عظام المدائن والجند والزنج معلقة

في ساحات ومدن «السواد»

مشتهة تظل .. بغداد

تتركني أعدو فوق الطين بلا آثار

تغسلني برمال البحر مثل طفل يولد للتو

لتقطع الحبل السري قابلة ماتت

بعد أن سمعت صياحي

.....

ونمتعني من دخول الحرافة.

مرايا من سماء خفيضة

محمد نجيم *

- ١ -

كان يجب أن أصعد الى غرفتها
وأعطي دخناني بين جلد حصاتين كهلين
كان يجب أن أمشي مسافة ضلعين
مسافة شوكتين نابيتين في بؤس الفجر
كان يجب ألا أصعد
أنتظر حتى أرى الخنجر المسنن
بين أصابع ميتة
وتستعد لنهار ميت
أو يخرج الولد المطفأ الدمعة
من نافذة المرايا

- ٢ -

كان يجب أن أصعد الى غرفتها
كان يجب ألا أصعد
كان يجب أن أزيح يدي من الظل
أبعد ضحككات المكنتة
كان يجب أن أتلمس الشمس
كان يجب ألا أتلمس التناح
وانتظر انفجار الضحكة المبتلة بالريش
كان يجب أن أنام أسفل الأظافر العمياء
وأنتظر أن تتضح قصيدتي
لأرمني بها في البحر
أو أتبول على حائط الوجوه كلها

- ٣ -

كان يجب أن أصعد الى غرفتها

وأجلد الريح

أو أسرق بيض السحرة

من أعشاش الابطين

- ٤ -

كان يجب أن أقلع عن قول هذا الشعر
وأخدم عبيد الناس
ولا أشاكس طين النوم
وطفلة النار والمرايا

- ٥ -

كان يجب أن أستسخ من ظلي
وأقتلني قليلا
بضربة قصيدة
أو بضربة فأس
على جدار الريح

- ٦ -

كان يجب ألا أصعد الى غرفتها
كان يجب أن أصعد
كان يجب ألا أوقظ جدران الوقت
ألا أكسر الجرار التي ينام فيها العطر
كان يجب أن أرعى حشرات الروح
كان يجب أن أخرجها من لعبها
وأشيعها الى مقبرة
الحروف

★ شاعر من المغرب



الثعلب على ياقوت الحيلة

حسين السلطاني *

الأعمى يضجني بشاش الظلام

/ هبطنا لجوفه ..

هبطنا ليرقات فناه

هبطنا لسعاده

جندناها مريضة لانها بزهره يابسة حاولت

ستدراج القداسة

نلامه ينطق أسفل التلة

نلامه يصفق القبور على ورقة

رسم الموتى .. يشذب عبارات مصيرهم

و شاعر من العراق

للوحة للفنان سعد علي

إنه آشور العميق

يرسم الأبدية بلا نجمة

ويقع بكوب وردة الغيب

يضبط هذه الأرناب متلبسة بستره الموتى

يضبط ذكر الغاية يقشر اناث الكرز

لم يكن في الظل غير بخار العذارى يؤدين رقصة

الحصص -

أنهن عذارى أوروك يراقصن رغبته المسوسة

أتبع انوثتهن المكسدة في خاتم الظلام

أتبعهن وفي يدي حشرة الأمل الوحيدة

أدفع بها روحا بقرنين،

أدفع بها لغائق تربي سجالى

أدفع لغة ترش على هدوني اثاها

أنا ومن .. تداولنا طراوة الفكرة ..

وقصصنا الضوء على ساهرين يربون قطعيا من النوم
الوعر

أنا ومن ... كبدنا شيخوخة العدم سلات من القبل

وشرحنا بصر الحجارة بحدس أعمى

فتكنا بحديقة مدونة

لم ندع سوى زهرة كلامه

الزهرة التي سميت نور الساء المجنح

الزهرة التي أدت لمطول البحر في سلة الطوفان

فدخلت لغرفة المطر ... وهن ابتعدن لساقة الشمس

بكرزنا أيامي بياقوتة - أنبل -

لأنيس بهواء كتبه بريشة الكاهن

الأشياء تحدث فمتى تنفي الأبدية

- أنها فوقليس - وجد شعرة في ذكريات ميت

فتساءل عن سن الطبيعة

استخدم فكرة العقرب ، وجمع الجبال في طرس -

أنكي - دون أن يدري بأن الروح التي لمحت كسمكة

في مياه الغيب ، والوردة التي تشبه الكسل

هما رغبة الألهة التي لم تحفل بالعقل ولا بصارته

الذهبية والشاهج يجمع لهم الهواء عدس الرطوبة

وقشاء البيوسة ويجهل الجالسين على كراسي البرق

خواف للحجب وأقمار الزيتون عالية ... لهذا ...

أطاعه الذهب وبناته وأخوانه وذائق غسل لسانه

قلوب النبات ومناكير الطيور التي فقت في جيوب

الشجر .

ويبد نرجسة لمس الكهل أيامه

لمس طيبة الأعماق وسفوح اللهب

[والمنفى بطراوة واحدة مثلها الضياع عشب الحدائق]

وأثابوقليس - القادم سيجد قرامة الغراب تلعب

قبري ، وبمسرة متروكة في اشتياقات المزارع ،

الذكريات تخدش زجاج الزمن

وأنا أمسح على يديك بشاش يمنع لحظة أصحح

جسارتك بقول يؤدي الى القسوة اذ لا احتاطل

بعضاء الجنابة

لا شأن لي برحلة الموت الأبدية

ولا بالخطر التي لا تشبه الخلود

فأنا وأنت كلانا يتزين بأفعى المياه

ويكسر بالثوم أبرة الثعلب

لتقرأ حيوانات البروج هيوطنا

في الطحين تركنا أطراف الكتابة

أنا - لو كأل -

رأيت دمعا الحائط تغسل سر وال النهار

رأيت سر - لأنث تغفر في سريري

رأيت سعادتي نملية تحيط ثوبها الحزين

فتكت بسعادة المياه

فتكت بالبياسة ...

استعملت لفظة الدر في التجسر على حليب الحدائق

لم أفهم وصية أصبهي حتى كبرت الحرب يدي

- أحسن لكم والناعم لي -

حتى وأنتم تغسلون فمي بنبيد تدمر

وتحفظون روحي بقشور الحنطة ،

قلت أنا - لو كأل -

ما دلم هذا الحائط يبيكي

الامل من مسوس

يوم سائر في يدي نيل الرجم

يوم ستملحن حشرات العرلة ويرقات الظلم

أنا ستادمني الأفاعي وتنام في سريري بجراحم

أولين

يوما سأتزنع بالموت وأطفو فوق أنباء الإهجرة ولا

أكف عن اللعنام

يوما سجدني بين فكوك الغلام والقدم

يوما سأقرأ نشيدنا بقايا ملونا بالألم

أنا لست هناك

إلى روح سعد الله ونوس

الديم

الشفيف

الليل

التي ... التي خلفنا

من خلفنا

أنه مات!!

حمدة خميس *

...

عندما تستيقظ

وتسير في هدأة الصباح

أنا خفق أجنحة العاصف

إذا غلطي فجأة

في أسياح الهدوء

...

أنا في رقة النجوم البعيدة

حين تومض

في عمق المساء

أنا في رعدة الخلق

في دهشة الحب

في اكتناء الغموض

في الرقيق

أنا في طينة الخصب

في المياه

في الخفيف

...

لا تقف أمام قبري

وتبكي

فأنا لست هنا

أنا

لا .. أموت!!

لا تقف أمام قبري

وتندب

فأنا لست هنا

أنا لا أرقد تحت هذا التراب!

...

أنا آلاف الرياح

اذ تهب في حنين المواسم

أنا بريق الماس

يتلألأ فوق رداء الثلوج

أنا في الشعاع الذي

ينضج السنابل

أنا في رقة المطر السخي

حين يهطل

في اختلاج الحريف

...

أنا في الغصون

في العشب

في اندياح السكون

أنا في البهاء الشفيف

في الندى

في غناء الليل

في الهواء النظيف

ترجمة بتصرف - من التراث الشعري للهدوء الحس

أو شاعرة من البحرين

روضة القدر الشاعرة

وسوسات قبل الرحيل

هلال الحجري *

- ١ -

سأصبح هذه الليلة

فقط -

من أجل أن أتبع

مسيرة أبي المراءغ

لن أتألم

ولن أبكي

بل

سأعصف على يأسني

حتى تبيض الأحلام بين

نواجذي

لكن قبل ذلك

ضميني بلا هوادة

أيتها الغفلة

واحترضي أيها الشرود الأبدى

كي يتسع بياض عيني

لكل

الذهول

في العالم!

- ٢ -

ليت لي شيتا

أفرع إليه يا أبي

كما تفرع أنت الى صلاتك آخر الليل

(يا صلاته أرقني بي وانتدي)

تعال

وقايضني يا أبي:

سأعطيك كل شيء!

الثورة

والمجد

وأحلام البقطة

كل شيء يا أبي

* شاعر من سلطنة عمان

اللوحة للفنان حميد خزعول

وألمني أنت
من دموعك التي تذر فيها ساجدا آخر الليل!

- ٢ -

لا

هذا الليل لي

ولن

يشاركني فيه أحد

غير

هذا النسر الجريح

الذي

ينفق بجوانحه بين رثتي

لا

هذا الليل لي

بكل

زفيره وحرمانه

بكل صلاته وتجديفه!

تعال

أيها الليل الجريح

لدي

ما يؤيك هذا اليوم!

غربة نزقة

وشفاقة

كأول الخلق!

- ٤ -

لن أكون سهلا ومجانيا

وداعا

أيها السفينة الضائعة

وداعا

يا الربان المغفل

وداعا

يا كبرياء المتني

وداعا

يا وسوسة ابن الرومي

وداعا

يا جنون نيتشه

وداعا
يا أحلام جيفارا
وداعا .. أيتها الوحول
إنتي راحل
سأغرق في الصحراء
سأثبت بهذا الصمت المقدس
وأنتغي به

كما يتغنى

العشاق

العذريون

بحبيباتهم

حتى الموت!

- ٥ -

المجد للموسيقى

كلما بكى غريب أو سكران

المجد للموسيقى

كلما أن شاعر أو عاشق

أجد نفسي كثيرا

في المقاهي الفرنسية

ذات الغيوم السوداء

والموسيقى الجارحة

هناك في زاوية المقهى

توصوص لي - من خلف نظارتها الضخمة -

فتاة مثقفة

أكره النساء المثقفات

كما أكره التقاد والمخبرين

ومع ذلك

كلما يمر نهد أو تشني ركة

يفاجئني اللعب بين شفتي

كالأطفال والمسنين

ألي أين تقضي بي هذه القصائد المدورة!

والأحزان الرجعية؟

أنا الملك المعزول

والشاعر الأعزل

أجد نفسي كثيرا

في «المقهى الفرنسي»

في الغيوم السوداء

والموسيقى الجارحة!

كانها في المكان لا أحد

سوى طفلي

تحملي عيناها الحزيتان الى

تجواز الساء

هكذا تقربني زهرة منفاي

من أكثر الفراشات لمعانا في مسالك

طفولتي

حيث كنت ألهجس بالليل

وبالمطر الحقيقي

حالما

بالتافذة المربعة أعلى السرير

وبشجرة تلتف حتى آخر وميض

للشمس

وإذ تهمس من هناك شفة الكون

يتبدى في مكان آخر

قمر في إنكسار ضئيل

يحمل سرير الروح

لنجمه تقربني - أنا العابر - الى

الموت

لم يزرغ الحلم

ولا التافذة تلك التي

تجمع أسفل الكلام

لم أعد لليل

ولا ليد أسي الشاخصة بعينيها الى

الساء

تبصمت .. هكذا

صرت أقطع سحابة الدهر

بايكادون أن تسقط من مقلي قطرة

ماء.

معرجا في عيون الصفار

سناهمين

شلم من ملطنة صان.

عبدالله البلوشي *

أو مشرقة أرواحهم نحو ليل

معصور

كانها ولدت بليلة صامتة

أو ربما بصحراء.

ضوء الليل

الأشجار التي انمحت في فضاءها

الأبدى

القرابين ورقة العصفير

على المنحنى الباهت

هناك حيث تحترق خطوط

في سكون الأرض

إذ الموت صنو الروح

هذه الدائرة في مواسمها حول

الشمس

- الشمس - أنت..

ياربة الجنال

يتها الموات المسجن على قبلة منفاي

ها أنا أصطلي بأنوارك العذبة

وبالشجيرات الواقعة على هذا الجبل

دائما أنت

الحانية

فوق

مقصلي.

أسماء

تحدثني عن الليل

عن وجه الشمس

السابعة في مياهم الكون

عن مساءات المجد

الآتية في عمر العمر

أصفي للشمس بالإ

كوليد

كشجر ينحني من الموت

تكسرت شفتاي يتها الطفولة

انظري

من يلمع حزني الأبدى

- حزني - هذا المشبه

بالمطفاء قمر ملائكي

(كأنه أكتب شعرا)

كانها اليتيم لباس

يواري سواة الجسد.

كانها الموهلة مكان يضمني

أو كأنه وميض

يحملي قمر أزاهير

سواء

ث

ا

م

ن

شهر

أجرام النيازك

نظر من علو الليل

شجرة تطلق نداءها الأبدى

قمر العمر انطفأ

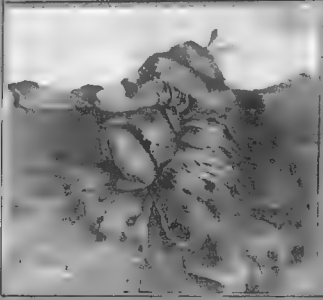
سقطت على قلبي جلبة الريح

حينما كنت منصتا لأرض بعيدة

حيث دمدمة عظام أمي

كأجرام تنقرع في زوايا الليل





مرثية لصديق

أحمد الرحبي *

عد على رؤوس أصابعك
أطرق الباب ولو مرة
تحده موارد خبأنا خلفه الزاد والقلب طازجا

أحدث جلبة تقلب الأشياء المرتبة في الدار
سوافق الجذات المسنات على أن القطة أو الريح
تواطأت معك.
أو أترك أثرا لك أمام العتبة.

عد .. لا يهم إن أصبحت رقيا أنيريا لا تطالك
أخطوط البياض للأحشاء بمعمة الملائكة

أخفر برجليك الأمانة تلك التي باتت تنز
ذاكرتها بدمع الحنين

عد وأعبر كعادتك بعنقوان أمام حوائت
شارع السوق، أو على شاطئ العتبة.

كأن رقية حيزبون عجزية سحرتك
قمضيت مستسلما لظلك المرسوم بصوء
قمر مسائي حزين.

انقلبت بك الخطوات
عانقت الغياب
شاهدة وفاتك نجمة ألفة.

* شاعر من سلطنة عمان
اللوحة للعمان الكويتي عمر زايد

ضراعة الروح

حل أربطتك عنها يا ثقل أرضي لا تعرقل عروجها
ويا روحه اصعدي وثيدا نحو السموات السبع.
تلهم ضراعتنا متعثرة من أجلك
مفقورة خطاياك بإذن واحد أحد يا روحا نقية.

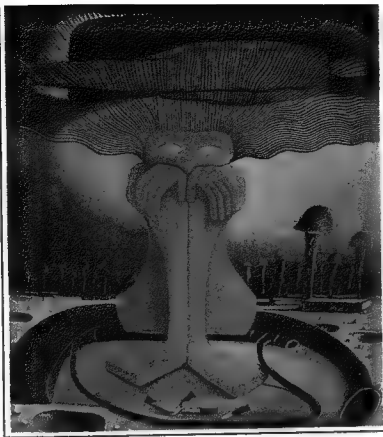
جمجمة

أي بكتة سمعت
أضحكتك أينها الجمجمة؟

تبدو ضحكك ببصاء كياصك
بالمثل نضحك نحن أيضا وراء ضحكك واضعين
أيدينا ببلاهة في قعر جيوبنا

جمجمة الفرسان
جمجمة التحذير من الخطر

أكثر حدية منك
فليس فما ضحكك الناصعة البياض
لكن ليس فما هذه الخيبة الصارخة بحكمة
النهاية المرسومة على بياض أسنانك



ما الذي يعد
السوقت بعد
انطفاء المعارك:
بحسب هذي
الخطايا؟
سنايل خضراء
أجراسها في
السماء؟
رعاية وراء
الشيء؟
سفوح توج
بأنهارها؟

ما الذي يعد
السوقت: اقرأ
هذا السؤال
على
القمم الشاهقة
في عيون
الصبايا وفي
الأنفاس الغارقة

الأمس البعيد

عبدالله الشحام *

الجنود يمدون
من حريمهم
خناصرهم ..
وغنائمين ..
ومحيطين ..
ومتعينين
الجنود على التيه
تيه جديد:
ينامون حتى
الثالثة قرب
الطحالسب
والبرك الأمسة
يحملون ببعض
العشقيات
والقبل الماجنة
يحملون ولكنهم
يتزفون دما
والخطى راكدة
العدو هناك

العدو هنا....
العدو على القمم الصاعدة...!
سكنت فوهات المدافع والراجات
سكنت قبرات القلعة
والعدو يغير أقتعة الكليات
العدو يشير بالسلم والقيم الراحدة

عدت يا أبتي من حروب عقيمة
ونبيذنا سكر
والصبايا لأقوامنا نغم سائغ
ورياحتنا مرمر

عدت يا أبتي لا جداري استقام
ولا البيت عاد
والأعادي استطابوا المكوث على أرضنا
والحكاييا .. رماد.

قطعتي عشقت نومها
عشقت يومها
واستطلت بأحلامها الدافقة

هذه صورة الأمس ماثلة
الجنود يفرون من ساحة الحرب يرمون
أشلاءهم
في المدى

وليتها تشرق الشمس يا أبتي
مرة ثانية

ليت هذا الفراغ يعيد لنا مجدا
ليتنا نكسب الحرب أو نفتح المدن النائية...!

هو استاذ جامعي يعمل بسلطنة عمان.
الروحة للفنان الكويتي عبدالرسول سلمان.

فالس الوداع

تأليف: **ملاك كوندوز**

ترجمة: **عز الدين الحليم**

- ١ -

حجرات الثياب حيث تتوافر المرصطات على خزائنة
ومنضدة وهاتف.

- عليك أن تتصلي به في بيته، قالت النميفة بغيث،
وانقرون ضاحكات.

-- أعرف رقم هاتف المسرح فقط، قالت «روتسينا»، عندما
خف الضغط.

- ٢ -

كانت المكالمات مرغية، فما إن بلغ صوت «روتسينا» عبر
الهاتف حتى أصيب بالذعر.

كانت النساء يخفنه دائما ومع ذلك لم تكن أية واحدة
منهن تصدقه ولم يكن يرين في هذا الاتهام سوى مزحة
متقنة.

- كيف حاله؟ سأله.

- بخير، أجابت.

- ماذا جرى؟

- أريد أن أكله، قالت بصوت شجي.

كان ينتظر هذه الذرية الحزينة بهلع منذ سنوات.

- ماذا تقولين؟ سأله يصوت مخنوق. فأردفت:

- أريد أن أجدك في أمر هام.

- ماذا يحدث؟

- شيء ما يعطينا نحن الاثنين.

كان عاجزا عن الكلام. وبعد برهة قصيرة أعاد السؤال:

- ماذا يحدث؟

يطل فصل الخريف وتصبط الأشجار بالأصفر
والأحمر والبني، وتبدو مدينة المياه الصغيرة، بواديهما
الجميل، مطوقة بحريق، تحت القناطر تغدو بعض النسوة
ويرخن ثم يعرجن صوب ينابيع المياه. نساء عاجزات عن
الانجاب يهدوهن أمل العثور في هذه المياه المعدنية على
الخصوبة.

الرجال هنا أقل بكثير من المستحترات، ومع ذلك فهم
موجودون. يبدو أن المياه فضلا عن مزاياها التناسلية
تباري القلب ورغم كل ذلك فإن ثمة مقابلا كل مستحتر ذكر
تسعة نساء، وهذا ما يغضب الشابة العذراء التي تعمل هنا
كممرضة وتعني بمسح السيدات اللواتي يأتين لمعالجة
عقمهن.

هنا ولدت «روتسينا» وهنا تعيش مع أبيها وأما. إن
يتسنى لها أيدا أن تهرب من هذا المكان؟ ومن هذا الاندحام
النسوي الفظيع؟ اليوم الاثنين ووقت العمل يدنو من نهايته.
ليس هناك سوى بضع نساء بدينات ينهني لقهن في غطاء
وتعديهن على سرير النوم، ومسح وجوههن والابتسام
لهن.

«إن ستهاتقني؟» سألتها زميلاتها، وكانت احداها
امراة سمينة في الأربعين والآخرى نحيفة وأصغر منها سنا.

- «ولم لا؟» قالت «روتسينا».

- «هيا! لا تخافي! قالت الأربعينية، ثم قادتها خلف

(فصل من رواية يتبس العنوان)

أغاظها أن تتلقى «كليماء النبا بتلك الطريقة. ثم إنها كمن مستاة منذ أمد طويل. قبل شهرين تعرفا إلى بعضهما بين زار نافخ البوق الشهير مدينة الياء مع فرقته. بعد أن غل الموسيقى أقيمت سهرة قاصفة دعيت لحضورها، فلتحت لها نافخ البوق من بين الأخريات وقضى الليل معها.

ومنذ ذلك الحين لم يظهر له أثر. كانت قد بحثت إليه ببلاقتين بريديتين وبعض التحيات، من غير أن تتلقى منه أي جواب. وذات يوم مرت بالعاصمة وهاتفته في السرح حيث كان حسب علمها يترب مع فرقته فدعاهما للشخص الذي أجابها للتعارف، ثم قال إنه سيذهب للبحث عن «كليماء». ولدى عودته بعد لحظات أخبرها بأن التمرين قد انتهى وأن نافخ البوق قد ذهب. وجال بخلطها أنه يريد صرفها بهذه الطريقة وحم بها غم قاس وخشيت أنذاك من أن تكون حاملا.

«يزعم أن ذلك يستحيل حدوثه فيزيولوجيا! رائع، مستحيل فيزيولوجيا! ترى ماذا سيفعل حين يولد الصغير؟»

كانت زميلتها تؤيدانه بحرارة. يوم أخبرتاهما، في القاعة المشبعة بالبخار، بأنها قضت ليلة اللبارحة بضع ساعات تفوق الوصف مع نافخ البوق الشهير، سرعان ما تحول الرجل إلى ممدوح لدى كل زميلاتها. كان طيفه يرافقه إلى القاعة التي يتعاقبن عليها، وما إن يذكر اسمه في مكان ما حتى يضحكن خفية كما لو كان الأمر يتعلق بشخص يعرفنه معرفة شخصية. وحينما علمن بأن دروتسنياء حامل اجتاحتهم جوار غريب، لأنه أضحى حاضرا يدينا في أحشاء المرضة.

- ٤ -

في أثناء المكالمات تذكر «كليماء» أنه كان ينتظر هذا الخبر المروع منذ مدة طويلة. أكيد أنه لم يكن لديه سبب معقول يدفعه إلى التفكير في أنه أحبل دروتسنياء في تلك الليلة المشؤومة (كان على العكس من ذلك، موقنا من أنه متهم ظلما) لكنه كان يترقب نيا من هذا النوع منذ سنوات، وقيل أن يتعرف إلى دروتسنياء بكتير.

كان في سن الواحدة والعشرين عندما بدا لشقراء تولت به أن تتظاهر بالحمل لكي تجبره على الزواج. فقضى أسابيع قاسية انتخاب خلالها مقص في المدة ألزمه الفراش. ومنذ ذلك الحين صار يدرك أن الحمل حادث يمكن أن ينبثق من كل مكان وفي كل زمان، حادث يستحيل اتقاؤه. يعلن عن وقوعه صوت شجي عبر الهاتف (نعم، هذه المرة أيضا

- لقد تأخر الطمث بسة أسابيع.

قال وهو يبتل ما في وسعه كي يمالك نفسه:

- هذا أمر عادي، قد يحدث لك أحيانا دون أن يعني أي شيء.

- كلا، هذه المرة الأمر يختلف.

- هذا مستحيل، مستحيل، مهما يكن فالذنب، ليس ذنبي.

شعرت بالاهانة ثم قالت:

- من تحسني، أرجوك؟

كان يحاذر أن يفيظها، وفجأة انتابه خوف عارم:

- أنا لا أريد أن أسيء إليك، أقول فقط إن ذلك لا يمكن أن يحدث معي، ولا داعي للخوف، يستحيل بئانا أن يحدث ذلك فيزيولوجيا.

- في هذه الحالة لا جدوى من محادثتك، قالت وقد تنامى احساسها بالاهانة. اسمح لي إن كنت قد أزججتك.

كان متوجسا من أن تقطع المكالمات:

- كلا أبدا حسنا فعلت! أساسا صدك بكل سرور، هذا أمر مؤكد بالامكان تسوية كل شيء.

- ماذا تعني بالتسوية؟

شعر بالضيق. ولم يجرد على تسمية الأشياء بأسمائها:

- طيب... أجل... بإمكاننا أن نتفاهم.

- أعرف قصصك، لكن لا تحول على ذلك، اتس هذه الفكرة.

حتى وإن كان علي أن أخرب حياتي فإنني لن أفعل ذلك.

شله الفزع من جديد، غير أنه هذه المرة شن هجومه في خجل:

- إذن، لماذا تهاتفيني ما دمت لا ترغبين في التحدث إلي؟

هل تريدين أن نتناقش الأمر أم إنك اتخذت القرار سلفا؟

- نعم أريد ذلك.

- سأتي لزيارتك.

- متى؟

- سأخطر.

- طيب.

- إذن إلى اللقاء.

إلى اللقاء.

وضع السماعة وعاد إلى القاعة الصغيرة حيث كانت

فرقة الموسيقى في انتظاره.

- أيها المصادة، لقد انتهى التدريب، لا أستطيع المزيد.

- ٣ -

عندما وضعت السماعة كان وجهها قد احمر غضبا.

✽ كاتب ومترجم من المغرب.

إذ ته الشقراء بالنابا المشؤوم عبر الهاتف). ونجم عن
حان الواحدة والعشرين أنه أصبح فيما بعد يقرب من
الذلاء بنوع من الهلع (وبحماس قوي رغم كل شيء)
وإن تقع بعد كل موعد غرامي عواقب وخيمة. كان يقنع
نفسه عبتا بأن حيلته للرضية لا يمكن أن توقعه في الطامة
إلا بنسبة لا تتجاوز مليما في المئة، وحتى هذا المليم كان
يبعث فيه الذعر.

مرة استهوته سهرة إباحية فهاطل امرأة شابة لم يرها
منذ شهرين ولما تعرفت على صوته صرخت: «يا إلهي، هذا
أنت! كنت أنتظر هاتك بغارخ الصبرا! لقد كنت في أمس
الحاجة إلى هاتك!». كانت تقول ذلك بلهجة وتقخير
فاتعبر الهلع المعهود قلب «كليماء» وأحس بأن اللحظة
المرتقبة قد أزفت الآن. ولأنه كان يريد أن يعجل بمولجوة
الحقيقة فقد لاذ بالهجوم:

— ولماذا تقولين هذا بهذه النبرة الحزينة؟

— بالأساس توقيت أصي. أجابت المرأة فحضر بارتياح وهو
يعلم أنه لن يفلت، بأي حال من الأحوال، من ذلك الشؤم
الذي يفضاه.

— ٥ —

«كليماء» ماذا يعني هذا؟ قال الطبيب، فعاد «كليماء» إلى
رشد. كان يرى حوله وجوه موسيقييه المهومة فشرح لهم
ما حدث، ووضع الرجال ألاتهم الموسيقية وفكروا في تقديم
النص له.

كانت النصيحة الأولى متشددة، إذ قال العازف على
القيثارة، وكان في الثامنة عشرة، إن امرأة مثل هاته التي
هاثت قائدهم يجب أن تنبذ. «قل لها أن تفعل ما تشاء.
الطفل ليس طفلك وأنت لا علاقة لك إطلاقا بما حدث. وإذا
الحت قرأ فحص الدم سيبين من هو الأب».

نبهه «كليماء» إلى أن الفحوص الدموية لا تؤكد شيئا وفي
هذه الحالة ستتضمن اتهامات المرأة.

قال القيثارى لن يكون هناك فحص على الإطلاق. وبذلك
ستعمل المرأة للزجورة على تلافي كل المساعي اللامجدية،
عندما ستدرك أن الرجل الذي تتهمه ليس ضعيف الإرادة
ستخلص من الطفل على نفقتها الخاصة.

«وإذا ما احتفظت به فإننا سنمضي جميعا، كل
موسيقيي الفرقة، لنشهد أمام المحكمة بأننا كنا نجامعها
كلنا في ذلك الوقت. فليبتئوا عن الأب بيننا».

غير أن «كليماء» أجابه قائلا: «أنا موقن بأنكم ستفعلون
ذلك من أجلي. لكن في انتظار ذلك ساكن قد أصبت بالجنون
من شدة الشك والرعب. في مثل هذه الأمور أنا أجبن الرجال
تحت الشمس، وأنا في حاجة إلى التاكيد قبل كل شيء».

كان الجميع يشاطره الرأي. وكانت فكرة القيثارى
جيدة في العمق إلا أنها لم ترض الجميع. خاصة وأنها لم تكن
تناسب رجلا ليست له أعصاب من قولان. كما أنها لا تليق
برجل شهير وثري يستحق أن تلقى امرأة بنفسها في غمار
محاولة محقولة بالمخاطر. وأجمع الكل على أنه عوض صد
المرأة بفظاظة ينبغي إقناعها حتى تقبل بالأجهاض، لكن ما
هي البراهين التي يلزم اعتمادها؟ ثمة ثلاث فرضيات
أساسية:

أولها تستحضر قلب المرأة الرحيم: سيحدث «كليماء»
إلى الممرضة كما لو أنه يحدث أفضل صديقاته، سيوح لها
بما في قلبه بصدق تام. سيقول لها إن زوجته كانت مريضة
وفي حالة خطر، وقد توفت إذا علمت بأن زوجها طفلان من
امرأة أخرى. فإنه غير قادر على تحمل وضعية كهذه لا
أخلاقيا ولا عصبيا. ثم يتوسل إليها أن تصفح عنه.

بيد أن هذه الوسيلة كانت تصطدم باعتراض مبدئي. إذ
لا يمكن بناء استراتيجية بأكملها حول أمر ملتبس وغير
مؤكد مثل طيبة روح الممرضة. كان ينبغي توافر قلب طيب
ورؤوف بحق حتى لا تتقلب الفطنة ضد «كليماء» ستظهر
بمظهر عدواني حاد وتشعر بأنها مهانة من جراء هذا
الافراط في الاحترام الذي يبديه الأب المصطفى لطفلا حيال
امرأة أخرى.

أما الطريقة الثانية فقد كانت تعقد الأمل على رشاد
المرأة: سيحاول «كليماء» أن يفهمها بأنه لم يكن واثقا من أن
الطفل طفلة. فهو لم يكن يعرف المرأة إلا من خلال لقاء
واحد، ولا يعرف أي شيء عنها. من كانت تعالض غيره؟ لم
تكن لديه أية فكرة عن ذلك. وهذا لا يعني أنه كان يشك بأنها
ترغب في خداعه قصدًا، لكنها لم تكن قادرة على أن تثبت له
بأنها لا تعالض رجلا آخرين! وكيف لها إذا ما أكتد له ذلك
أن تبرهن على صحة ما تقول؟ هل يستطيع «كليماء» أن
يتخلل عن زوجته من أجل طفل لا يعرف إن كان حقا طفلة؟
وهل تقبل «روتسنياء» بطفل إن يتاح له أبدا أن يعرف من هو
أبوه؟

وهكذا اتضح لهم أن هذه الخطة هي الأخرى مشكوك في
أمرها: فقد نبهه عازف الكونترباس (الذي كان أكبرهم سنا)
إلى أنه من السذاجة بمكان الاعتماد على رشاد المرأة أو

عندها بقي وحده أخذ يفكر في الاقتراح الذي عرض له للموسيقي الشاب وفي الأسباب التي دفعته الى رفضه . لأنه كان أكثر تسامحا من القيثاري بل لأنه كان أقل شجاعة منه . كان خوفة من أن يتهم بالاشترك في الجريمة اقوى من تهيبه ممن أن يعلن أبيا . كان يرى السيارة تسوس دروتسنياء ، ويرى دروتسنياء ممددة على الأرض وسط بركة من الدم ، فأحس بارتياح عابر غمره بالفرح . لكنه كان يدرك أنه لا جدوى من الانصياع لسرايات الأوهام . وكان الآن أسير قلق حسي . كان يفكر في زوجته . يا الهي ، هذا تمل ذكرى عيد ميلادها .

كانت الساعة تشير الى السادسة إلا بضع دقائق ، والمتاجر تقفل أبوابها في السادسة . قهره الى دكان الزهور كي يشتري باقة كبيرة من الورود . يا لها من سهرة شاقة تنتظره ! كان عليه أن يتظاهر بالتقرب منها بقلبه وفكره . بأن يكرس وقته لها ، وأن يبدو حذونا عليها ، وأن يضاحكها . دون أن يكف عن غشون ذلك عن التفكير في البطن البعيد . سيذلل قصارى جهده لينطق بالكلمات الطويلة ، غير أن ذهنه سيكون شاربدا ، سجين الخلية الغامضة التي ترقد في تلك الاحشاء الغريبة .

كان يعرف جيدا أنه سيشق عليه أن يقضي عيد الميلاد في البيت فقد أن يعجل بالذهاب لرؤية دروتسنياء .

لكن هذه الامكانية هي الأخرى لم تكن مفرحة . كانت مدينة المياه الواقعة بين الجبال تبدو له كصحراء . لم يكن يعرف فيها أحدا . باستثناء ذلك المسترح الأمريكي الذي كان يتصرف كثير برجوازي في العصور القديمة ، وكان قد أقدم بعد انتهاء الحفل الموسيقي على دعوة الفرقة باكملها الى شققته بأحد الفنادق وأكرمهم بالفطور الرفيعة والنساء اللطيفات من بين سونغفات الحمة ، مما جعله مسرورا . بطريقة غير مباشرة ، عما حدث بين دروتسنياء و«كليماء» . والأهم من ذلك أن هذا الرجل ، الذي أحاطه بعطف شامل ، لا يزال يعيش في مدينة المياه ؛ وهكذا تشبث «كليماء» بصورته كما تشبث الغريق بخشبة خلاص ، لأنه لا ضمير في مثل هذه اللحظات التي كان يجتازها من أن يحتاج للمرء الى تفهم ودي يديه شخص آخر .

عاد الى المسرح ووقف في حجرة الحارس ومطلب الهاتف الرابط بين المدن . وبعد لحظات بلغه صوت «دروتسنياء» عبر السماعة . قال لها إنه سيأتي لزيارتها غدا ، ولم يثر بكلمة الى الخبر الذي كانت قد رفته إليه قبل ساعات . كان يعددها

الانكاث على رحمتها . سيحقق منطق للرهنة هدفا مفتوحا ، فيما سيضطرب قلب المرأة إذا ما رفض المحبوب تصديق إخلاصها ، مما سيحثها على التمسك ، بصلاية ، ويعتاد دافع ، بتأكيدها ونواياها .

وكانت هناك أيضا إمكانية ثالثة : سيقسم «كليماء» لام الطفل بأنه أحبها ومزال يحبها . أما عن احتمال أن يكون الطفل من شخص آخر فإنه لن يشير إليه بتاتا . سيقصرها بالثقة والحب والحنان . سيعدها بكل شيء حتى بالطلاق . سيرسم لها مستقبلهما البهي . وسيرجوها ، باسم هذا المستقبل ، أن تضع حدا للعمل . سيقدها بأن ولادة الطفل سابقة لأوانها وستحرمهما من أجمل سنوات الحب الأولى .

كان ينقص هذا الاستدلال ما يوجد بوفرة في سايقه : المنطق . كيف يكون «كليماء» مغرما بالمرضعة الى هذا الحد وقد تحاشاها طوال شهرين ؟ غير أن عازف الكونترباس أكد له بأن العشاق يتصرفون دائما بطريقة لا منطقية وأنه ليس هناك ما هو أبسط من شرح ذلك للمرأة بشكل أو بآخر .

أخيرا افتتح الجميع بأنه من المحتمل أن تكون الخطبة الثالثة اقوى فعالية ، لأنها تستند الى مشاعر المرأة الغرامية وهي اليقين النسبي الوحيد في الظروف الراهنة .

خرجوا من المسرح وتفرقوا عند زاوية الشارع ، لكن القيثاري رافق «كليماء» حتى الباب . كان هو الوحيد الذي عارض المخطط المقترح . كان يبدو له غير لائق بقلبه يجله : وإذا ذهبت للقاء امرأة ، تسلم بسوطه ، قال مستشهدا به «دنيشة» الذي لم يكن يعرف من أعماله الكاملة سوى هذه العبارة البيتية .

- يا صغيري ، قال «كليماء» متأوها ، هي التي تمسك بالسوط .

اقترح القيثاري على «كليماء» أن يرافقه في السيارة الى مدينة المياه ، ليجتذب المرأة الى الطريق ويسحقها . «لن يشك أحد في أنها ألقت بنفسها تحت عجلاني» . كان القيثاري أصغر موسيقي في الفرقة وكان يكن الود لـ«كليماء» الذي تأثر بكلماته فقال له : «أنت لطيف جدا» . كانت وجنتا القيثاري حمراوين حين طرح مخططة بالتفصيل .

- أنت لطيف جدا ، لكن ذلك غير ممكن . قال «كليماء» .

- لماذا ترددت؟ إنها امرأة قفرة؟

- أنت حقا لطيف جدا ، لكن هذا غير ممكن قال «كليماء» وهو يودع القيثاري .

ك. و كانا عاشقين لا مبالين، ثم سالها في مجرى الحديث:

- ازال الأمريكي يعيش هناك؟

- بم. قالت «روتسينا»

ش. بارتيتاح، وردد بنبرة مرحة انه سيسر برؤيتها ثم سالها:

- ماذا ترتدين؟

- لماذا؟

كان يستعمل هذه الخدمة بنجاح في دعايات الهاتفية منذ سنوات: «أريد أن أعرف ما الذي ترتدينه في هذه اللحظة. أود لو أستطيع أن أتحريك».

- أنا أردي فستانا أحمر.

- الأحمر يواظيك تماما.

- ممكن.

- وماذا تحت الفستان؟

- ضحككت.

أجل فقد كن يضحكن جميعهن عندما يطرح عليهن هذا السؤال.

- ما لون ثيابك؟

- أحمر هو الآخر.

- يسرني أن أراك ترتدينه.

قال ذلك ثم ودعها. كان يعتقد أنه وجد النبرة الصائبة، وأحس لبرهة بأنه على ما يرام. غير أن ذلك لم يدم سوى لحظة خاطفة. بعدها أيقن أنه عاجز عن التفكير في شيء آخر غير «روتسينا» وأن عليه أن يقتصر الى أدنى حد حديثه مع زوجته خلال السهرة. توقف أمام شبك قاعة سينمائية كانت تعرض فيلم ويسترن أمريكي واقتنى تذكرتين.

- ٨ -

رغم أن جمالها كان يخفي مرضها، إلا أن «كلمية» كليماء كانت مريضة. وبسبب تدهور حالتها الصحية فقد كان عليها، قبل سنوات أن تتخل عن عملها كمغنية بعد أن نادها الى أحضان زوجها الحالي.

هذه المرأة الشابة الجميلة التي اعتادت أن تثير إعجاب الجميع، سيمتليء رأسها على حين غرة برائحة فرمول استشفى. وكان يبدو لها أن سلسلة من الجبال تفصل بين عالم زوجها وعالمها هي. لذلك كان «كليماء» حين يحدق في وجهها المزمين يشعر بغزاة يمتزق ويمد لها (عبر سلسلة لجبال المختلفة) يدين ودودتين. وكانت «كلمية» تترك أن في حزنها قوة كانت ترتاب في أمرها فيما مضى هي التي تجتذب «كليماء» إليها، وتلينه وتجعله يذرف الدمع. وليس

غريبا أن تشرع (في أغلب الأحيان وربما عن غير وعي) في استعمال هذه الوسيلة التي اكتشفتها فجأة. لأنها كانت تراه يحط بمصره على وجهها الأليم فتتأكد من أنه لا وجود لامرأة أخرى تزاحمها في بال زوجها.

كانت هذه المرأة الصناء تخشى النساء حقا وتراهن في كل مكان وتعتز عليهن في كل مكان. كانت تجيد اكتشافهن في نبرة «كليماء» عندما يلقى عليها تحية النساء لدى عودته الى البيت وفي رائحة ثيابه.

وقد وجدت مؤخرا قطعة ورق مقلعة من إحدى الجرائد كتب عليها تاريخ مجدّد بخط يد «كليماء» لعل الأمر يتعلق بحدث ما، بالاستعداد لحفل موسيقي، أو بموعد مع متعدد فني، لكنها ظلت لمدة شهر كامل تتسائل من تكون هذه المرأة التي سيقابلها «كليماء» في ذلك اليوم الموعد، وهنا ما سبب لها أرقا حادا.

إنما كان عالم النساء الفادح يخفيها الى هذا الحد، فهل كانت تجد بعض الراحة في عالم الرجال؟

بشق الأنف، لأن الغيرة تمتلك قدرة مدهشة على إضاءة الكائن الفرد بإشعة كثيفة وتحفظ بالآخرين في ظلام تام. لذلك لم يكن تفكير السيدة «كليماء» قادرا على اتباع وجهة أخرى غير وجهة هذه الأشعة الموجمة، وأصبح زوجها هو الرجل الأودح في اللكون.

سمعت صرير المفتاح في ثقب الباب ورات للبوق يحمل باقة ورد في البداية اعترافا نوح من الغبطة إلا أنها سرعان ما وقعت فريسة الشكوك: لماذا يجلب لها الزهور هذا المساء في حين أن عيد ميلادها غدا لا اليوم؟ ماذا يعني كل هذا؟

ثم استقبلته قائلة: «كأن تكون هنا غدا».

- ٩ -

أن يحمل إليها الورود في هذا المساء فذلك لا يعني بالضرورة أنه سيتقرب غدا. لكن المساسيات الحذرة، اليقظة دوما، والغيرة باستمرار، تعرف كيف تعزز مسبقا اتق نوايا الزوج المكتومة. وكان «كليماء» كلما لاحظ ظهور هذه المساسيات المزعجة، التي تعثره وتترصد وتقصصه، استسلم للعياء المومس، كان يكره هذه الجناسيات، وكان مقتنعا بأنها تنهدت زواجه. وأنه إذا اضطر للكذب على زوجته (وفي هذه الحالة كان وعيه يقظا بشكل عدواني) فما ذلك إلا لأنه يريد أن يورث عليها كل عنه ويجعلها في حصى من كل خيبة أمل، وكان موقنا بأنها هي التي تسبب لنفسها الألم من شدة الشك.

انحنى على وجهها ليتبين ملامح الارتياح والحرز والكآبة، وباهمته الرغبة في قذف بقية الورد أرضاً. غير أنه تماكك نفسه أخيراً. كان يدرك أن عليه مستقبلاً أن يتماكك نفسه في أشق اللحظات.

— هل يغيظك أن أجلب لك الزهور في هذا المساء؟

حين شعرت بالسخط يملأ صوته شكرته ومضت لتضع الماء في الأص.

— يا لهذه الاشتراكية المفلسة ! قال «كليماء».

— لماذا؟

— يرغموننا على أن نعزف دائماً بالبيان. مرة باسم النضال ضد الامبريالية، ومرة لتخليد ذكرى الثورة، ومرة لأحياء عيد ميلاد مؤلف سام، وعلى إذا أردت الحفاظ على الفرقة أن أقبل كل شيء. أنت لا تتصورين مدى الغضب الذي حل بي اليوم.

— لاي سبب؟ قالت بدون اكتراث.

— أثناء التدريب زارتنا رئيسة لجنة من المجلس البلدي، وأخذت تشرح لنا ما ينبغي عزفه، وأخيراً أرغمتنا على تنظيم حفل موسيقي بالبيان لفائدة اتحاد الشبيبة. والأسوأ من هذا أن علي أن أقضي نهار الغد في الاستماع إلى المحاضرة المضحكة التي سيحدثونها فيها عن دور الموسيقى في بناء الاشتراكية. نهار آخر سيضيع تماماً! والمؤسف أنه يوم عيد ميلادك.

— لكنهم لن يحتجوا حتى الليل!

— لا شك أن ذلك ما سيحدث. وإبماكانك منذ الآن أن تتصورى الحالة التي سأعود عليها ال المنزل! لذلك أرتأيت أن إبماكاننا أن نقضي معا لحظة هادئة هذا المساء.

قال ذلك وهو يمسك بيدي زوجته.

— أنت لطيف.

قالت السيدة «كليماء» فأدرك من خلال نبرة صوتها أنها لا تصدق شيئاً مما حكاه يصعد محاضرة الغد. ولم تكن السيدة «كليماء» تجرؤ على مكاشفته بالحقيقة. كانت تعلم أن شكلها سيغضبها. إلا أن «كليماء» لم يعد منذ وقت طويل يؤمن بسنّاجة زوجته. وسواء أكان صادقاً أم كاذباً فإنه كان يشك دائماً بأنها تشك فيه. ومع ذلك فقد قضى الأمر وأضحى لزاماً عليه أن يواصل اندفاعه متظاهراً بأنه يؤمن بأنها (بوجهها الحزين والجهول تصدق كلامه)، وكانت تسأله عن محاضرة الغد لئلا يترتب في أمره.

بعد ذلك ذهبت إلى المطبخ لتعد العشاء. غرغضت يديها في الملح في الطعام. كانت دائماً تطبخ جيداً وباستمتاع؛ إن (لم تقصدها الحياة ولم تقصد عادة الاهتمام ببيتها) وإن «كليماء» يعلم أنه إذا كان طعام هذا المساء رديئاً فما ذلك إلا لأنها كانت تتحجب. كان يتصورها وهي تلقي في الطعام ذباً كبيراً من الملح فينقبض قلبه. وبدا له أنه يتعرف من خلال اللقائم المألحة على مذاق دموع «كاملية» وكان يبتلع ذنبه الخاص. كان يعلم أن «كاملية» تتعذب من الفيرة وأنها ستقضي ليلة أخرى مسودة، فرغب في ضمها واحتضانها ومواساتها، غير أنه سرعان ما أدرك لا جدوى من هذه الحركة المقتطعة، لأن حساسيات زوجته لن تجد في هذا الحنان سوى دليل قاطع على إحساسه بالخطأ. أخيراً، ذهب إلى السنيما. ووجد «كليماء» بعض التسلية في هذا الفيلم الذي كان يطله ينجو بيقين معد من مخاطر قاتلة. كان يرى نفسه فيه ويقول في سره أحياناً إن اقتناع «روتسنياء» بالاجهاض سيكون بمثابة نقمة يقرتها في لحظة بفضل جماله وحسن طالعها.

ثم تعددا جنباً لجنب على السرير الكبير. كان ينظر إليها وهي تستلقي على ظهرها ورأسها مرفرف في الوسادة، وتذقها مرفوع قليلاً ويميناها مقلقان في السقف. ومن خلال ثوتر جسدها الشديد (كان يذكره دائماً بوتر آلة موسيقية، فيقول لها إنها تمكك «روح الوتر») رأى فجأة وفي برهة خاطفة خلاصة حياتها. أجل، فقد كان يحدث له (أحياناً) بعض اللحظات الخارقة) أن يستوعب بغتة عبر حركاتها وتنقلاتها تاريخ جسدها وروحها بأجمعه. وكانت تلك لحظات استبصار مطلق وانفعال بالغ أيضاً. لأن هذه المرأة أحبته عندما لم يكن ذا شأن وكانت على استعداد لشخصي بكل شيء من أجله، وكانت تقسم كل أفكاره بشكل عشوائي، بحيث أنه كان يحدثها عن كرمسترونغ أو سترافينسكي، عن الترهات وعن الأمور الخطرة... ثم تخيل هذا الجسد الفاتن وهذا الوجه البهي وقد لفهما الموت، وقال لنفسه إنه لن يستطيع العيش بعدها يوماً واحداً. وكان يعرف أن إبماكانه حمايتها إلى آخر نفس، وأنه قادر على أن يضحى بحياته من أجلها.

بيد أن هذا الاجساس بالحب الخائف لم يكن سوى وميض باهت وعابر، لأن باله كان مغفورا عن آخره بالعلم والقلق. كان يسترخي بجوار «كاملية» وهو يدرك أنه يحبها كثيراً لكن ههنا شارح كان يداعب وجهها كما لو أنه يفعل ذلك على بعد مسافة طويلة جداً.

ولحده كانت تمرني بلا انقطاع، منذ أن ملأ نور طنجة الخارق
عينني.

صور؟ ألم قبيء . انتشاء . انتشاء . اختلاط الرهبة بالرحبة
يستبد بي وأنا أمسح البحرين والبحرين .
في قمة الجبل أتهدأ .

أرى المدينة ولا أراها . مدينة تركبها الريح، وهي تركب
الموج . مدينة الشمس والماء إلى أين تسير؟

الضوء المستبد يشغل النفس عن التقدير . يجعل الاحساس
يفور مثل بركان يتهيأ للتفجر أول مرة . بركان سعيد بهزاجة
الضغوط عن نفسه، والانسياب بلا قيود على القاع .

برقصة أترك الجبل والمنظرة . ألوان الوجوه المصسوكة .
انصاف الأجساد الطموسة . اندحر كالسيل . أعبر الأنواء الزيتية
الشاغلة . أمر بالعبور التي لم تعد نورا، اخترق الساحات
والهذيانات . أركض . أركض . لكنني على موعد مع الريح .

كالبرق ألج اليلامة . قاعا الحق الماشين: مؤخرات لا سمات
لها . مؤخرات مسطحة وعصية . أكوام من الأجساد المتلاحقة
بلا قصد .

اتطلع اطل اتطلع ، صامتا ، ليس بي رغبة في الحديث . أصبر
عيونا ، كلي الوجوه الوجوه، الآن ، وجهها وجهها، أتتلاها . أتتل
الناصب والأبيب: لا شيء ، أبدا ، لا شيء . هياكل متعاركة تعبر
فضاء ساكتا بلا انقطاع .

أين يختبئ ذلك الشيء الذي يزعم المدينة، ويؤذيها؟ أين؟

طنجة

ذات البحرين

خليل النعيمي *

دخلت طنجة

شيء ما يزعم المدينة ، يؤذيها

قلت الشيء . الشيء ، هذا . أريد أن أراه . إن أمسك به — أن
أحطه . إن
في وجهي « الفاضل ، انتشر السكان ، سكان المدينة التي

تدير للجنوب ظهرها ، ولا تعطي وجهها للشمال .
انتشروا هياكل . هياكل بعد هياكل . اغمضت عيني ، أبحث عن

بعد (عن أي شيء يمكن للمرء أن يبحث عندما يكون في طنجة؟)
صور ملس مستديرة صور عمياء . صور متعددة لصور



(أكاد أتأدي، ولكن...)

أترك «اليامة» أجلس فوراً، في «مانيللا» يكفي أن أعبر شارع «باسطور» المكمل، رأساً بالشارع «محمد الخامس» . أعبره فقط.

من اليامة الى «مانيللا» أكادس الجلود بلا لايسين . محافظ السفر بلا مسافرين . الكحل بلا عيون الشفاة اليابسة بلا قيل . السحن الصُّفر بلا أمل .

شحوب كوني هائل يعبر معي ويقهم . بين اليامة و«مانيللا» عالم واحد لا يتغير . عالم يرتجف من التوتر والبؤس . عالم كيف لي أن أدركه قبل أن يدركني وينساني؟

طفنجة .

أعني يقود ميصرا . الصورة القديمة ، نفسها شيخ أعني ميصر فتى . الأعني يحمل كيسا هائل الحجم . يعيش بلا تعلم . يكاد يرى . انه يرى حقا ، وهو مع ذلك أعني .

الأعني والمبصر يروحان ويحيثان . يغلان ذلك غشرات المرات . الفتى المبصر لا يدل أعماه بعيني به وحواليه . يتجه كمبر يتبع أمه .

بلا اهتمام يتحركان . يمران بالفاس بحباد مخيف . لكنهما لا يعرفان أحدا من أحد . عم يحيثان ؟ عن الشيء الذي أبحث أنا عنه ؟ عن غيره ؟ من يعرف نوايا الناس في طنجة ؟

منذ متى وهما يمشيان ؟ الشمس المارة لا تخفيهما ؟ لا الشمس ولا القمر ؟ ولم لا ؟ ألم أرهما ينزعان هذا الشارع السابح في الجميم مرات ومرات . دون أن يعثرا على منفذ لهما ؟ الى أي نحو ينفذان ؟ كيف يمكن للكائن أن ينفذ من يؤسه ، إن لم يعثر . أولا ، على نفسه ؟

أترك «مانيللا» أعود الى «اليامة» أعبر «باسطور» بالاتجاه المعاكس للاتجاه الذي عبرت من قبل اقطعه من «ساحة فرانسوا» الى «محمد الخامس» . قبل أن أصدق عينيما في «موسى بن نصير» . على الناصية . تماما ، التي بهم : يادب ينتظرون .

الشمس طالعة وجميلة . البحر هاديء وقريب . لكنهم يديرون للبحر ظهورهم . ولا ينتظرون الشمس . على «أهر من الجمر» ينتظرون . حراس فندقتي «براندويت» و «فلاندريه» . هم أيضا ينتظرون . ينتظرون الباص الذي سيقبل الشباب الى الغياب : «يقلم بلا تعين / سرية المتقين» .

يقلم . أم يقلمونه ؟ أي فرق . طالما ان المسافة ستحترق في النهاية ؟ مسافة الضوء والغمام . حيث ألوان البرق على جدران «اصيالا» تبث الاضطراب في قلب الراشي وفي قلتي .

عند التقاء البحر باليامة التقيتا .
التقيتا صدفه على أرض لا تعرف الصدف . التقيتا بلا قصد .

* روايتي وخبيب جراح يقم في باريس .

وافترقتا قصدا . تركتكما يتهاسلان ينظران حولهما بلا أحد . اج أو خفيفة ، لكن الحياة لم تسفر لهما ، أبدا ، عن وجهها القبح . (يا للؤلؤ)

على قمة الجبل الذي كان مقابلا لجبل طارق . التقنا وافترقتا ، فورا تركتكما ياكلان ، يلتهمان الضوء والفضاء . «أحمد» و«حمادي» . حكم مضى من الوقت ؟ وأي زمن أستخدم ؟ زمن البيعة أم زمن السبيعة ؟ ما جدوى أن تعد ؟ ما جدوى أن تعود : المزة ، الصلاحية ، الميخان ، الكاراك ، المهاجرين ، شاعور ، العجمي ، القتبكي ، كوزموس ، أونيفورس ، الاقفية المخططة الطويلة . البشر الذين هم بشر تقريبا . وهما وحدهما ، يلتهمان كل شيء وفي حدهما الجوع : الجوع العامر ، الجوع الغامر . أين حدث هذا كله ومتى ؟ في طنجة ؟ في دمشق ؟ فيها معا ؟ هذا ، كله طنجاوي ، طنجاوي فقط ؟ وهؤلاء للتصاه / من صبيبة وجهلاء / الباحثون في مزايل الطريق / عما يسد النفس ، أو يبل الريق / أما رأيتهم ، قبلا ، هناك ؟

- اسمك ؟

- هشام .

- عمر ؟

- تسع سنوات .

- تنهب الى المدرسة ؟

- نعم .

- في أي صف أنت ؟

- ساسف العام العام القادم .

- تقرا ؟

- لا . ما أنا بقاريء .

وأحسني ارتجف معصوما . وأنا أنتاهي ، في حرارة القبط الباهظة عنه ، كتلة الضوء للمنسلط تمنع الحركة ، كما تمنع السكون . تجعل اختلاط الذوات بالأخر أمرا لا مفر منه .

كيف لي أن أقر وهشام يلحق بنا باستمرار : من هنا «القصة» ، ومن هنا «الجراندسوكو» (السوق الكبير) . ومن هنا «البيتي سوكو» (السوق الصغير) . وهناك ضارب الدف والاقواق . وفي الداخل المرأة الجنية ، ذات المخالب الليلية . و..

وأرى في عيني «هشام» بريقا عيبيا . لكن عيني مصنوعة من اللؤلؤ والمتح . يشمك بجياه أكر . وكله فرح . لكنه هو الذي أقسم للعالم ، في هذه المدينة ، الفناء .

هشام يضع نفسه حدا . يقف لصقنا وهو بعيد . فجأة يشير بإصبعه الطفولي الوسخ . يشير في خزانة الهواء الذي سكن من شدة الحر . انظر انظر وتنظر معا الكوبرا الهرمة تدخل امرأة شديدة الهرم . تلتف حول جسدها الذي تهدم . ونرى الرعشات تكسح الهيكل الشاحب . رعشات التوتر والحبور . المعجوز التي كانت صفراء قاطلة صارت كتلة من جمر . كانت الكوبرا المدربة

ننه بن كالمصر الذي رأى صبيده المحتوم في متناول مخالبه.

ل أي الجهات كانت تنحدر اللعينة ؟ وكان هشاماً فهم

الله ، أبار برأسه اللطيف بعيداً عن الحطيف

لكوبرا السوداء تتلوَّى حول خصر الشعطاء. وبعد أن

تلاسن الحلمتين ، تريد أن تُخود وتمتع. وتروح تمشي إلى السرة

واليسوب. ومن عرق الخط يأتي فحيحها مكتوماً كم مرة أدت

الدور ؟ وكَم جلد لحسّت؟ وكَم شمت من ثنايا وأباطيج؟ وتريد

أن تعود ، ومن جديد ، تمنع : لا ، خشي الفسار ، وطمحي النار ،

صرخ بها الصاروخ.

ويغفّة تسقط العجوز البلهاء. تسقط في عين الشمس، وبين

نخذيها تقف الكوبرا ، رافعة رأسها باعتزاز.

ساحة مدينة فارو.

الناس هباب. الأرض تنتمصق بالبحر. البحر باليابسة.

الناس يتلصقون . بعضهم يركب بعضاً. في الساحة ثلاث

صور كبيرة ترقى أعمدة ثلاثة. تنيرها أشعة عمودية، مائلة،

واقعية . الصور تعلو الناس. الناس لا يطلون عن الأرض.

والتيمة القديمة نفسها : كهل يقر ويافع يبرر. العالم لم يتغير،

اذن (هل سيتغير؟) . لكن طنجة لا ترحي إلا بالعكس (والعكس

دائماً هو الصحيح). هذه الكتلة الهوجاء التي لا تكف عن

التحرك، وهذا الذهول الفجور للسكون، وهذه الوجوه التي لا

يعكر صلفها شيء (ولا شيء يصفى عكرها) لا يمكن التنبؤ

برغباتها ولا بما تنتوي.

ساحة مدينة فارو ، من جديد.

ساحة المدينة التوام. زنقة البحتري (سابقاً زنقة

تولستوي) قادتني سرا إلى «الهاشمي» صائد الغزلان والرجال.

في «الهاشمي» رأيت الرجل الروبويو (الأحمر) لا. أسكت قليلاً

الآن الأنف مكسور. النظر مقهور. شيء ما يزعج الروبويو

ويؤذنه. «الروبويو» يهجم. يريد الانطلاق، ولا يقدر. يروم

الاعتناق من ربة المكان. ولا يقوى. يرى العالم ملك يديه ولا

يملك منه شيئاً. هو يحس ذلك يحسه دون أن يفهمه ، ولا يهमे

أن يفهم ما لا يفهم. كل ما يهमे هو احساسه العنيف بأنه مازال

حياً. «الروبويو» فاض من الأمانة والسلاحات. الآن ،

دار لا يملك من العالم إلا ما يملكه النظر العابر للأنظار.

فجأة يصل محمد، يصل ويرقني فوراً كرسية الخالي.

: لس منطويا ، كمن لم ينخلص بعد من تهوراته التي لا تعرف

زار. «محمد» يتملص لاقتراب «الروبويو» المتكررة منه، ولا

يخفي. يرى إلى ذهولي واضطرابي، ولا يحكي. كنا ناكل صمنا

صمنا نحتسي الليل.

«الروبويو» فوقنا يهجمهم ، يريد أن يمتطيتنا ، فجأة يخطب

نسلم. يخطب بقبحته الممزقة للمنشة. يري إلينا. ونحن

سح الليل والصمت ويتعجب : هذا الشيء الذي يسد منافذ

نفسى أن أخلص منه.

«محمد» يظل صامتا. لكأنه لا يفهم اللفظ حوله «الروبويو»

يبدأ الطنجة. محمد يتجاهل. وأنا أتساهل (أحب الغناء ،

الحزين عندما لا يكون غناء حقيقياً) ، وفعلنا أصغر أغني مع

«الروبويو» الذي يبدأ نشيده المعهود ، ليلاً ، «محمد» يعرف ذلك

ويئسنا «الروبويو» يهجم عليه ، رافعا قبضتيه تذكرنا وأخا.

تذكرنا وأخا.

زنقة «خالد بن الوليد» ، أصعبها حتى اللف. اختار ركنا

قصيا فيها. استند يهدوء على الحديد البارد. لصقي امرأة

صغيرة الحجم، تستند ، هي الأخرى عليه، امرأة سمراء.

سوداء، زيتية البشرة ثوبها أصفر منقط بالابيض اللور

والحصور. انقها على مستقيم، عيونها سود لامعة. حذاؤها

ذهبي أبرق. لا تلبس جوارب. تضع كفها حاجزاً بين ردفها

والحديد، ومثلي تنظر شذراً في الناس.

امرأة وحيدة في طنجة ، رجل وحيد فيها. انظر إليها. تنظر

إلى الناس. تنظر إلى . انظر إلى الليل الطنجاوي الهاجم (الليل

الذي كنت أراه يتملج للمهيء لسبب لم أكن أدركه بعد). أكاد

أراهنا تضحك وهي تحرك برقة قدميها. تلمعها ، بعد أن

باعدتما بغارها. تحسهما يطنان ببطن وكأنها تلعب بهما لعبة

الليل. تفصل ذلك وهي تنظر قبلي. وأنا أنظر قلبها: قلب طنجة

الذي بدأ يظلم. الآن ، اكتشف (بلا قصد) سواد الجمع الغاوس

في المساء: جمع الصبية والعصافير. أتعمد ألا أفكر . أريد أن

أخلو قليلاً إلى نفسي (قبل الرحيل). لكن الجسد الصغير

الملاصق لي لا يجل عني استكير عنه قليلاً لأتمشاه، أقع على

البشر المتصرخين في القاع . بشر صار يستيرني بصق. أريد أن

أراه بشكل المختففة. لكن المرأة الصغيرة لا تكف عن الحركة ،

لصقي. تهزني وهي تتحرك متقدة أعفاهما (وكانها ضيعت

عضوا منها). تتفقد بلاوعة أقدامها المدحوسة في الجلد. أوراكها

المستوية (بالكاد) بالقماش. شعرها للغلوت بطنية. زنديها

الذين بدأ ارتعاش البارد يغزوهما ، كفها الفاصل بين ردفها

والخديين. و...

بتصميم أمشي. أمشي وحيدا . أخلط المرأة الصغيرة في

ركبتها القصي، وحيدة المرأة الصفراء في ليل طنجة الأصفر: امرأة

الشبهة في الساحة البهية.

زنقة بعد زنقة أمشيها طنجة.

أحاذي القصبة في الليل. أرى البحر البعيد، الناس القريبين ،

الأشواق المختففة في العسق الأشواق المطروحة على الأرض

بأعمال. الأضواء الهباء التي تلون الصور الثلاث. الوجوه

القاهر الذي يكاد أن يكون معبداً: وجوه البؤس الصنارم

والاستياء. العميق (أي هم ينهمر على المدينة والليل؟)

الزقات تتوالى . الزنقة الأخيرة قادتني إلى «مقهى باريس

الكبير. أتوقف قبل الولوج أحسنياً غربياً. يحكم مزاجي (المعكر أصلاً) مرأى الأثواب الزاهية. الأقمشة الموشاة. وجوه الحسان المزينة الألوان. الحركات المفرضة الناعمة محافظ الجلد للامعة سمن الرجال المس. لا.

لا أدخل دهقي باريس الكبير أعود للقهري الى الساحة. فيها أحسنياً في مكاني. في الساحة كل شيء يلتصق بكل شيء (ثمة حياة أخرى في الساحة) الناس ذنوب الوجوه القاتنة النهمة يتعاركون، فيها نظراً، بلا انقطاع. لكان حراً خفية تدور بينهم. حرب هي حرب الحياة الحقيقية. ومع ذلك تتلاصق أجسادهم بلا فواصل. ولا يحملون لبعضهم ضغينة أو حقداً. منهم من يظل واقفاً على قدميه طيلة الوقت وكان الوقوف المستمر عقوبة لا تبلغ حددها. ومنهم من يرتكبي على اللقضان، أو يتكبي قرب امرأة تسوح الحرارة منها. منهم من يياخذ القاع بجسده كله وكأنه يحس عبرها بأجساد الآخرين جميعاً. ما أذهلني فيهم، أنهم يتوجهون جنوباً وهم ينظرون بذهول، وكأنهم يتهاونون لطيران بعيد. مثلهم، أتدلى على أطراف الحديد المستوي كالسيف. أغضض عيني عن الأضواء. ولا أعود أسمع في البعيد سوى الصوت: صوت البحر المتشاجر مع البر. وأنا في الليل أحاول أن استعيد النهار.

البارحة أخذني «مسعف» الى الجبل. أردت أن أرى سقوط الشمس الشرقية في العين الصفراء. سقطت في التراب. نصفها يضطك نصفها يبكي نصفها الآخر عكر ومكثور، صرمت أصبح: «خذني الى البحر خذني». ضحك مسعف من فورة للجسد الطائشة عند الغروب ضحك، ولم أضحك كانت الطبيعة تسحقني بين شقيها. صفره حمراء كالدم الذي انهرق منذ ثوان تخيم على الفضاء الغربي. وسمار قضي باهت يعلو الأفق الشرقي. وأنا بينهما أتشظى. قلت انظر. الجنوب وفعلنا نظرت. وسد نظري «مسعف» وهو يميل. يميل ليلتقط شرشات الضوء الهارب من الشمس والساقط تحت أقدامنا في التراب.

أترك «مسعفاً» وأعود الى الناس. ماذا تعني الطبيعة بلا وجوه؟ والريح بلا حركة؟ والغروب بلا غوران عميق؟ أعود اليهم عجلاً وشغواً: هذا الوجه أعرفه. وهذا أيضاً. والرجل الأعرج. ذاك وهذا الناحل المضطرب السابق. والهيك المصحوص. هذا. والمرأة البدينة التي تهتز ذنوباً تمشي، هذه، لكنها امرأة «سوق ساروجة» القعيدة تلك التي كانت تهر شيها كلما مررت بالقرب منها، وتلمس. تحت شمس «دمشق» الحارقة رديها، وهي تنتظر أواسط الرجال. وهذا الذاهل عما يحيط به (من خير وضير) ألم أراه من قبل في «الحجسان»؟ والرجل... النصف. هذا. المخبيء حالي في كيس يسحب تحت اليتية. هو بلاشك. «رجل المرجة» في الشام. وهذا الذي يغير ميته كل آن، أو ليس هو العيان «دياب مصلي» في «البيداز»؟ وهؤلاء الصبية

للتسابق هوتا، هوتا، أمازوا! يجرون في ضواحي دا. تصيدون، يهاضم بالذباب الساقية اللينة بالنتن، تئين أكياسهم للطايط من ضفادعها الكسيحة ومن أسه كها للشوشة ذات الأجنحة الأخذة بالتاكل؟

هذا كله، ممكن وغير ممكن في الوقت نفسه لكن الرجل الكسيح هذا، الزاحف، يعنف، على مؤخرته المحمية بالجلد والمطاط، هذا للكان، لا يمكن، أبداً أن يكون أحداً آخر غير كسيح «دياب توماء اللثم».

ركب الماء، وركب الهواء، جاء خففاً، جاء كيف جاء لا أدري، لكنه هو الكسيح القديم نفسه، ذو العينين اللعائية الساخطة، والفم الشهبواني المكتوم: الرجل المازوم. بعد قليل أترك طنجة.

أتركها نهائياً، كما تركت الشام. لا لأريد أن أعود الى القصيدة، من جديد، قلبي مل وجوه الناس اليأساء. نظرات الأطفال الجوعى. ظهور الرجال المثقلة بالمال والانتظار النسوة المتهلمات في سيرهن، وكأنهن يبعثن، معي من ذلك الشيء الذي يزعم المدينة، ويؤذيها.

نسوة عجائز، متسربلات، ثلاثا، ثلاثا. أقاربهن حتى اللباس. معهن، انظر للقرع الذي لازال دانياً: قمر طنجة الأحمر البليهي، الذي بدأ (لتنو) يشق البهمة التي أخذت تسيط بالأرض.

فجأة أترك اللجة حوياً. وأقصد الجبل. الجبل الذي لم يكن مقابلاً لجبل طاروق ولا تابعا له جبل الجبال العالي. أريد أن أرى وأدرك (وهل ثمة إدراك بلا حركة؟)

وكان أحداً يسوقني بعصا سحرية أركب الموج الذي يبدأ ابتعاده اللامتناهي. أتبع أحصنة الضوء المتطاردة في الفضاء، أقطع البحر الذي يوصل البحر باليابسة، واليابسة بالبحر الآخر، بحر طنجة الثاني الذي يوصل بر «دمشق» ببحرها. أجمع البرين والبحرين. وأنا أنظر بامعان، انظر في كل شيء باحثاً عن كل شيء.

بلى، هذه الطريق الصاعدة بتكاسل هي طريق الشام القديمة، نفسها، وهذه الدروب للنجدة الى المجهول هي دروب الشام المتصلة من الجبل الى الوداي. وأكوام القمامة السود المتراكمة، هذه. والحفر المتعاقبة بانتظام يفقد العقل توازنه وحواف الطرق المكسرة. وبطونها المبقورة، والجادات المهشمة، هي (لكنني لم أترك الشام، أبداً).

وذاك الانبساط الأرضي الفسيح، المطاط، قليلاً بالتلال وبالوديان، قليلاً والذي تهيم عليه الأكمات الخضراء، الزرق الففريزية، هو، نفسه، الانبساط القديم الذي يفصل:

«لشام» عن «حوران».

وه «الجزيرة» عن «حلب».

ومحمص» عن «حماء».

والريح عم دله.



ببهاء المكان، الموسيقى الخفية تتصاعد تهب عليه من الباب الزجاجي الذي يخل منهُ، صالة فسيحة مغلقة من غير شبابيك، فيها لوحات غريبة مثبتة على جدران بأحجام مختلفة ، قسم مضاء بأنوار مخفية في الجدران وقسم معتم.

شجرة تنمو على هضبة لونها أصفر وأحمر والشمس مائلة للمغرب في المقدمة عتمة تتناغم مع الشجرة المعتمة، شفق بعيد، تتناثر فيه غيوم توهجت حتى يحسبها الراشي جمادات سائلا. نهار في طريقه إلى الزوال، والأشياء في طريقها إلى عالم الليل، أدخل جسده في العتمة فغزله الربيع فتراجع هاربا إلى دعة الموسيقى وألفة الصلاة، من أين يشع القنور؟ ورقة من ضوء زهرة شمس، نؤايات الشقائق برق في برية. امرأة تلبس رداء شفافا تتطلع إلى نافذة، النافذة متوجهة باللون والرياء أبيض، أنها تقف متاملة مترقبة، حبيب يمر أم رجل يعضي

لف في الشوارع ودار، كان النهار لقاء، ضجيج المدينة يشتت أفكاره فتوغل في الأزقة الفرعية هروبا من نداءات الباعة وأشعة الشمس الحامية. وهذا الصيف الذي كان مليئا بكل ما هو طريف وجارح. لنفوذ وشاق. زقاق يسلمه إلى زقاق يشي دوما هدف واضح. ولا من فكرة في رأسه يستقر عليها حتى جاء إلى باب فخم، من حديد مشبك، تسيل منه موسيقى جبية، لا تسمعها الأذن. لكنها تسري في الجو. تستوقف حاسيس، وكأنها أياها لا عد لها تتشبث به، فما كان منه إلا ، دخل الباب فنادا به يقود إلى درج صاعد إلى الأعلى، درج ليف يلاطه يتلامح كأنه بركة ماء عند استدارته وضعت زهريرات من الفخار فيها نباتات صغيرة زرقاء أوهت له

د قاسم وأديب من العراق.
لوحه قفطان البيني حكيم المائل.

شخص آخر. يحكم بني البشر. لا تكنزيه، يذكره الله بعد بصور قديمة كانت أمه فيها تتحمم عارية أمامه يد خطه العجب من أسرارها بالعري، تسترجع أمنا تارة نصير حلة وتارة نصير تويجا ننظر المرأة الراقصة قال لنفسه . رائحة وعاري شالها في اللوحة لوحة ثانية.

وكان تلك المشاهد مقيلات لما سوف يأتي لذلك العناق الأبدي بين الأثنى والذكر منه تتناسل الشوارع والأزقة والحانات والأردية الملونة وأزهار الحدائق المنسقة وتلك للسماة مدينة مضاجعة. هي أصل الحياة حمرة في مكان التواصل دم لحظة ولوج الرجل في المرأة أو لحظة ولوج المرأة في الرجل. تتيث البذار. والضوء الأصفر يطرهما كما لو كانا في رحم. انهما جالسان في شقة من أضواء خضر وينتصبة آخر، غيوم في السماء صفراء ويرتقلية كان شمسا تشرق عليها. أو كأنها شمس شتتها القدم، ولا جدوى من الدوران في الفضاء وثمة زرقعة للحظة تمر على كرتنا الأرضية. لحظة خالدة حيث لا يعرف فيها من أين مصدر النور أو من السماء أم من العين الباصرة الرمح نور والشجرة نور وتلك الصخرة المشوكة على المسقوط. من حافة المنحدر، نور هي الأخرى وتلك ينظرها صالة البهاء.

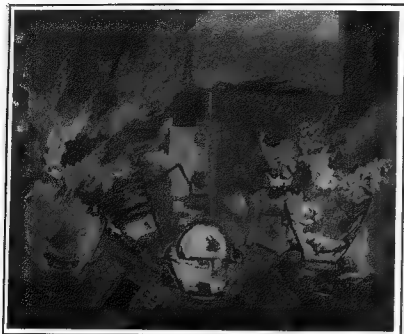
كانت تميمس أمامه وكانت الحبيبية في زمن ما. عشتار الراقصة جداثها تلفت حولها مثل خطوط زهرة يتفلسج . مع نشوة وهناك رأس لفزلة بقرنين طويلين امراته تمثل النساء أجمع. لحظة الانتشاء رقص الجسد بشماعة الإبتهاج والحربة ، حين تنكمس الأسوار وتهاوى القصور القديمة للمصنوعة من تعاليم وطقوس ومعنوعات وأعراف الجسد ضوء غريب بين الأبيض والأصفر والأخضر . عازف الكمان شاربيه لحظة خروج الموسيقى من الجهاد روح الوجود. نافذة ومشقة مفرصة مع الشبكة الحديدية ، ونباتات متسلقة مع بقع ضوئية صفراء ويرتقلية . يعد قليل سيمل وجه من زمن ؟ ينتمي الى زمن يتوقع خروج من بين نسج القماش وزوايا الاطارات وصقعة الجدار، بل من أرضية البلاط والسقف ذو، الثريات والمصابيح لا يرغب أن يرى وجهه لا هو بالذكر و'' بالأثنى مصنوع من موسيقى لا ترى وأطياف وخيالات وغيو نخل اللوحة وقف جنب المرأة داخل الغرفة المعتمعة ثم قال للمدينة حديثي من نفسك قالت انك الآن فيها.

خال نفسه تلك الحبيب ايتسم للمرأة المثبتة جنب الباب سوى انها لم تباله الابتسام في الغرفة عتمة ، لايد أن يكون ثمة طاولة للزينة وخزانة. ملابس معشرة وجرائد قديمة ومسموق وحده اشبه بالغبار كان يغطي كل شيء.

حق فرأى حافة أرض متأكدة عروقه بارزة معادننا تتلامح حديد ونحاس وقفصة ونهب وبلاتين لا تنتمي الى مكان لها سمة أرضية فقط. يتحدر منها شلال ماء، وعليها غيوم عتيقة لحظة الخلق ضباب. خمرة متدللة من جوار. فينيتيون كتعانيون، بابليون ميديون ، اغارقة نبيذ وجعة. لم يفرهما ثم ومساقط مياه وانثيالات ألوان ، أين الفلاح الذي يسر في الطريق خلف حمارة الحمل بالعنب والتين وسنابل القمح؟ قالت الحافة للماء كف عن السقوط. قال الماء سقوطي حياتي لوحة خارجية من حلم لوحة غيوم أو بحر ، زرقعة وخضرة ومساقط ضوئية ظلال جزيرة أو غيمة داكنة ، مقطع من بحر أو سماء جنة شاب يمزق على سزار ينكيه. على شجرة . حديقة من الزمهر. شقائق النعمان سالت من الصورة وغطت جسده ثم سالت بعد ذلك نحو الدرج مرافقة الموسيقى نحو شوارع عاجة بالضجيج لقد نسي خطاه في الأزقة وراحت الموسيقى تقتدش عنها. شال البنت لوحة لم تعلق على جدار، والورقة التي سقطت في الحديقة قبل حين هجست لايد بلقودم الخريف.

ضوء بعيد يتغلل الجنوح . شعاع للحاء لللب، للخشرة التي كتب عليها العاشقون أسماء حبيبات وهميات. كن أجمل النساء، ثم يخفت الضوء كلما تقدم الى تموز الراعي . عازف الشبابية في حقول القمح. وقد كان هو نفسه الذي يبعثر موسيقاه في الرسوم وبين الكراسي وعلى بلاط المدرج مد يده وتناول الزمار من بين شفتي الراعي حاول أن يعزف مله . وحدته أساه فلم يطاوعه لمن أرجع الزمار واكتفى بالنظر . اذ لا خلاص أساه فلم يطاوعه لمن أرجع الزمار واكتفى بالنظر . عذرات السنن كان راعيا هو أيضا ، ولا يزال القدم يعلقه لأنه لم يتعلم العزف على الزمار . ان تكون حياته كما هي الآن لو تم له ذلك.

اسطورة بابلية أو دينية حول مكان اسمه الجنة قطوف دانية وجوار وإثمار وانهار من لبين وخمرة وتلك للموسيقى رداء حلم لامرأة في الضوء داخل السرير، باب مفتوح وشباب عار يحمل كأسا ضخمة من النبيذ وثمة وجه قائم من الظلام خيانة سافرة ترتشف منك الكأس وتفكر بشأن. التوق الى



هدى حسين *

صوتك ينعجبني

لا بد أن الدم البشري لا يختلف كثيرا، ترى، لو وضعنا مكان وجوهنا ألوانا بمختلفة فهل كنت تعرفني؟ جرب أن تنزل إلى الميدان من الصباح إلى المساء حيث يتدفق مصابو الحرب بأعضائهم الليتورة والمتهدلة كالماء. أحيانا يسمونهم الشحاذين، وأحيانا يسمونهم المجانين. أنا أيضا في أسماء عديدة أنادي بها نفسي سرا، كتمويذة تعيني في محاربي حيث انتضم كلؤلة ابتعت أنواعا شتى من الجرائم. هل تعرف أنهم هكذا يصنعون اللؤلؤ؟ لكنهم لا يقولون ذلك عندما يعرضونه في الفترينات.

أنزل إلى الميدان ودماء الحبيش تسيل بين فخذني.. لا أحب أن يزجرك هذا. فدماء الحبيش تشبه تماما ألوان الدماء الأخرى، لكنها سرية كمواريثي. لهذا أتركها على الأرض كنيل غي أنني مشيت، وكأثر يدلني على كلما أردت التراجع. هذا الذي أرتديه هذا أختي، فلا تتخذه لو تخطيت به الإشارات الحمراء. لكنني اخترته وهد من صندوق الأمتعة القديمة النازلة من خيط عنبرية ما قبل عرسها. لا بد أن هذا دار في رقصات حلزونية ضاربا الأرض بانفعال حلوة روح المذعن للاشكال الاجتماعية.

ارتديته فتلد أختي طفلا في فبراير، وتمنعني من حمله على قلمي الأمتين بينما ترد بصوت هامس أسماء ابتدعتها للنهر

هائذي جالسة صامتة، كجندي خسر آخر رهان لحديه، هل تعرف من الجندي؟ إنه الذي تدفعه الأشياء بلا رحمة، ليقتل كل الذين تدفعهم كل الأشياء إلى الميدان ثم يقرب وجوههم من صدره هكذا ويمسلي - يا أخي - على أرواحهم. لكنه ييقسم أحيانا ذلك الجندي عندما يخسر آخر رهان لديه.

لكنه لا يبكي مرتعيا في حضن امرأته. هل تعرف لماذا لا يبكي مرتعيا في حضن امرأته؟ لأنها عادة ما تكون واقفة خلف الباب تستمع خطواته، تفتح الباب قبل أن يطرقه، وتجري عليه، تدعه خارجا بتقل بكائها على غيابه، هل تعرف معنى أن يحضر فنحنه عن غيابه؟

في الليل سنطل معا من شرفة قطار كجندين قتل أحدهما آخر من أجل الشرف، الذي استشهد الثاني طعنا من أجله.. ها نحن نتقابل على شيء ونختلف حول. أقول لك نجوم الأرض أن نجوم السماء مشيرة إلى أعمدة النور ومصابيح المنازل، الأرض لا تحب كتمان سر سكانها، أقول لك رأيت بجمة غشاء تطير مذهبة بجناحيها، لكن لا تراها وأنا لا أؤمن نهلاوس.

هل رأيت الدم من قبل؟ لونه أحمر، دماء الخراف لزجة.

لإشارة ومترجمة من مصر.

أروحة اللقطة البنانية جنات الخليل.

عدد الثاني عشر، أكتوبر ١٩٩٧، نهرس

أو الاثابة كتمرين على مسؤوليات الامومة. لكننا لن تشتهي الورود الحمراء كالدّم، الحمراء الطليقة كالصراخ الحار، والتي تلتفها بطني الخاوي. اهكذا فعلا ينبغي الأبناء أحقاداً؟ ليجد آباء الأبناء من حينهم ؟ ليجد الأبناء ما يهونه لأبائهم لفران أيام العروق الأولى ؟ أبي يلعب معي لعبة السلف الصالح، فيأخذني إلى مذابح الخرفان في العيد ليصطب عودي فأخلفه في رعاية العائلة.

ألم اكد لك حكاية الغزالة يا صغيري؟ كان ياباً كان في سالف العصر والأوان - لأن التاريخ صار من الماضي - كانت هناك صحراء تكسدت حبات الرمل فيها لدرجة الاختناق، وكانت غزالة ثائثة تيجت عن قطعها. قالت للرمل صادقني فأجابها بنطوط - في ذلك العصر كان هناك شيء يدعى صدقة، وكانت مشروطة - بشرط أن تثيري حياتي كلما جريت فتفتس هكذا قبل الغزالة شرط الاشارة ، ومرت أوقات سعيدة حتى أدركت الغزالة القطيع فالتفتت للوراء ، كانت القصة تمرح خلف ظهرها.

لكن الغزالة سرعان ما اكتشفت وضعها كعدد لا يختلف عن غيره فثارت كالرمال رغبة في التنفس، عندها همل الصيادون لشهود غزالة، وانطلقت نافورة من الدم تزين لهم الميدان. قالت الغزالة لجنين كان في بطنها: «ما الذي يفيدني لو رجعت إلى؟ الناس ترجع إلى ديارها على كل حال. سافركم لك بعضاً من البلات الحمراء. تمنى أمنية الرمش على الخد باليمين. هل ترى هذه الشجرة؟ فروعها دسوية كالشمس. سر كذا لا يجب أن يتقاسمه أكثر من اثنين. ادهمها الشجرة. تقطر من عيني للؤلؤة كلما رأتها فهل تأخذها ثمناً لحفظ الصر؟»

بالأمس حلمت أنني دمية على هيئة خروف أحاول تعديل أزرار آلة بحجم جدار في هيستوريا لاستعيد صورتي، بينما هناك من يحاول أن يركبني متاهيل للحظة الذبح. اقتصدت الحلم حبال من دمي. هل سقطت عليك بعض القطرات؟ صرخت ليوقظني أحد لكن أحداً لم يوقظني. بنصف صداع ونصف ذاكرة تساءلت أين ذهب الباقون. لم يكن الوقت فجراً، ولم تكن رؤيا مجرد أضغاث أحلام - أي الأحلام التي تزج بها الشياطين للناس فتعذيبهم بها - ماذا فعلت للشياطين ليسبقوا أشتياي، ويعرضوها على أنوف الكلاب كلما حاولت الفرار؟ هل تعرف المهانة ؟ أن تضطر لشراء كرامتك بالتقسيم الملل لأنك لا تملك شراهة دفعة واحدة وتكون غير مقتنع أساساً أنها إلى هذه الدرجة معرضة في الفترينات.

هل تعرف أمي ؟ إنها هتكت تقزّل بالريكيو بلوقرفا في مثلاً كانت تفعل نساء الثورة الفرنسية. كل غرزة باسم شهيد تريد أن تنتقم له أو عود تريد أن تنتقم منه لا أعرف إلا أن البلوقرفا يشغل باسمي. أقول لأمي : «أنركي البلوقرفا وتحديثي معي» فترفض لأنها تريد أن تصنع في بلوقرفا. أقول لها : «أنركي البلوقرفا وكلي معي» فترفض لأنها تريد البلوقرفا أقول لها :

«أنركي البلوقرفا وتعالى نخرج للزهوة، فترفض. تريد البلى رلي ولا تريدني لنفسها. هل تعرف كيف يتدفق شعوري في الأبر؟ أنتي أحدها بينما تطبخ أحدها بينما تشر الغسيل ، أحدها بينما يزداد تركيزها مع فيلم الظهيرة الأجنيبي ، وعندما يمني الصمت، تقول للضيوف «طبعها صمرت منذ الصغر».

هذه وربة باب عن أمي . لا يمكنني أن أفتح الباب أكثر. ربما تكون نائمة أو نازعة منديل رأسها أو عارية تقيس كرمشات البطن بعد خمس وعشرين سنة من يوم الولادة مسكونة بهاجس التخلص من التاريخ، تشد الكورسيه وتلب التمارين الرياضية. أمي ضئيلة جدا كقطب أسود في الفضاء. كبيرة جدا كقطب أسود في قلب «.....» . وهذا أمر خطير. لأن لو صار قلب «.....» مهدداً سينتشر في الدنيا فزع شرس من الموت، بينما ستزداد الهوة بين قلوب البشر اتساعاً هوة سيسقط فيها الملايين على جذور رقابهم، ويسيل الدم النابت من الجحور متتبعا أقدام المذمورين حتى يلتف حولها كعشبان سام. يتخشب المذمورون كمن أصدموا بالكهروا . ولن يكون هناك من يشد الكورسيه، ليعيننا إلى ألعاب العقولة. أمي طبعاً لا تعرف كل هذا لأنها منهكة في شغل البلوقرفا.

ذات ليلة لم يوقظني فيها أحد ظهر لي عزرائيل على هيئة نحلة تريد أن تلسعني كنت كلما اقترب من جزء من جسمي انحرف به بعيداً، هكذا صرت أبود للراشي من الخارج مجرد فتاة ترقص في السيرير. عزرائيل يصوب نحو ي أحد خدماته. تتين بجلد نسيم مرهق بقشر السمك يجثم مع صدرتي فأغوص في النوم أكثر هكذا يصبح النهار معجزة وأولد امرأة أخرى. وأقول لنفسى : ملزمت، برغم كل شيء تستطيعين التنفس. أضحك سيجارة لاتحقق من زقيري. ثم سرعان ما أجهض الصور التي يشكها الدخان في أركان البيت قبل أن تباغتني أمي بعودتها من العمل. وأجتهد في الاختباء وسط اللعب، الدمية تقثع عينيها وتلقفها لو أدت أسطوانتها ستضحك أو قلبتها ستبكي الدمية. تستطعن أن تمشي وأن تقول باباً واماما لكنني أتميز عن الدمية بأطراف لا تتخلع معها رميتني لأصطدم بالجدران. ثم إنني مع كل هذا أستطيع التنفس . لم يأت أحد ليأخذني من مخزن اللعب. لكنني لم أعد أخشى على جسدي من تراهي للتراكم.

أخشى فقط أن أعطس فينكشف أمري كواحدة من الأربعين حرامى الذين صنعتهم من فضلات قماش فساتين أمي ليؤنسوا حكاياتي فلا أعود أخاف من الدمى التي تظهر في لي النوم، والتي عندما أفتح عيني في الصباح. بنصف صداع ونصف ذاكرة. تتبعني إلى البقطة وتستمر في مطاردتي فأصرخ ليوقظني أحد. تقول أمي إنها مجرد ملابس معجزة في الظلام بين الشماعة وأرضية الحجر. وأنا يزداد يقيني أن العفاريات لا تظهر إلا في فاضنص عفاريات قماش على شكلتها لتجارها من أجلي. لكنني سرعان ما أدركت ميزة أن يظهر في عفريت

ويتخي وحدي لرؤيته من دون الآخرين.

حي في العفريت أن أهل هذا البيت يهدون كرامة سبت الغدا - إذ يلقون إليه بالماليس بعد أن تالوا غرضهم منها . وحده - لي الماليس أنها لا تجد من تنقسم معه أحزانها التي بدأت راحتها تقوح بأهات مكتومة إلا هذا السبت الرقيق . جاءت أن أصلح بينهما لولا أن الأهلية منعني . يخبرنا من المكتسبة من امتياز النزول إلى الشارع علمني أنه لا فائدة من محاولة تغيير العالم .

حكى لي أنها ذات مرة أعلنت التمرد على أهل البيت الذين لا يستكون عن وخضع أقسامهم في أقواها فسادت مسيرة صامعة مظلة أقواها إلى الأبد . عنده لم يكن من أهل البيت إلا أن أقواها في المخزن حيث فئران كثيرة وثراب يأكل جلداه . هكذا اكتشفت الأهلية أن لأهل هذا البيت طرعا واعدة للعقاب فاضطرت للخضوع إلى رغباتهم المهينة مستسلمة لقانون تبادل المنفعة . إذ حظيت بعد ذلك بحملات دورية من الورنيش تعيد إليها نصارتها .

هأنذا أحكي لك عن أشياء ربما لا ترغب في سماعها . لأنها لو بدت لك ستجذك رقيقا إلى حد الكسر ، ولو اعتنقنا ستصبح غير مقبول من قانون الجماعة . لكنني مع ذلك استجلفك أن تسمع حكاية الحجرة ولو مرة واحدة في حياتك . قيل أن تغارها . كل ليلة كانت الجدران تكي . لم يكن يحيطها بيت ولا يطوقها سقب أو يقبل ثغرها باب . وكانت ترى في السماء سحابا تبني النجوم لنفسها عليه بيوتها ، وللمسكنة الجدران بدأت تنسج مام من كثرة البكاء وكادت تنهار .

ذات ليلة سقط سقف سهوا من يد النجمة ، وأخذ يصرخ بهركات انتحارية أن يتلفه أحد . لما سمعته الجدران راحت وجاءت محاولة أن تثبت في موقع نزوله . حتى تلففته على قوائمها . أخذ السقف نفسا عميقا وسأله ما الذي تبغيه لرد الجمل . قالت الحجرة : دعني لك علي فتخبرني بصورتني ، وعين علي السماء تخبرني بها وأنتي بشفافة وباب لا أكتمل . سمعا ولطاعة أشار السقف لنافذة وباب فهبما إلى الحجرة .

في الصباح نادى السقف الحجرة أن أنظري طلعت الشمس . ما شكلها ؟

كرة من النار تطلق سهام أشعتها على عيني ونادت النافذة الحجرة أن أنظر يخرج الناس إلى العمل ما شكلهم

يتدافعون بعيدا كأنهم يريدون الفرار من أمام عيني ونادى الباب الحجرة ألا تنتظري فانت لا ترغبين في النظر . قالت الحجرة .

صحيح . ليت عيوني هي عينك التي لا تطل على شيء

فتلقها من أجلي .

في المساء نادى السقف الحجرة طلع القمر وأطفاله النجوم ما شكلهم ؟

يتقافزون مجتازين حواجز السحاب كأنهم يريدون الهبوط نحوي ونادت النافذة أن أنظري عاد الناس إلى حلامهم .

ما شكلهم يتقليون كحلام في دماغ العمارة

وقال الباب للحجرة يا حجرتي لا تنتظري فانت تتغفني على

حرماتك بالنظر

صحيح

ليت عيوني هي عينك التي لا تطل على شيء فتلقها من

أجلي .

لم يمنع اكتمال الحجرة بكاءها اتفهمني ؟ ثم إنك هذه الأيام لن تجد بابا كهذا يجتمع بالسقف والنافذة من وراء الحجرة ليساورها في سبيل إسعادها . قال السقف سألهم من دعومها نجومها وقمرها على وجهتي المظلة عليها لتفرح . وقالت النافذة ساحرك ظلال البشر على وجهتي المظلة لتفرح . وقالت النافذة ساحرك ظلال البشر على وجهتي المظلة عليها لتفرح أما الباب فقرر أن يصف لها من الآن فصاعدا أحلامها في الليل ثم إن الحكاية لم تنته عند هذا الحد .

حدث أن بنت عائلة بيتا ألحقت به الحجرة ، ففتح الباب عينه التي لا تطل على شيء حتى ألته أصداا العائلة عن متابعة الحجرة . عنده قررت الحجرة أن تصيب حواسها بالمغم فقتضامت معها كل الجادات وظلت بكاء صماء وكفاء كئيبة ثابتة في موضعها تكره الانفصاح عن سرها للبشر الفاعلين للأحداث وتنتظر حتى يحل السكون لتعارس حياتها تمامًا كالذين يكتبون في الليل ، عليك أن تصير جمادا لكي تعاشهم . أن تخفل عن حواسك كلها لتفتح عليك أسرار حياة أخرى . هو شيء يشبه أن تتنازل عن وجودك للنوم .

أنت ميت الآن . لنقل أنت نائم فالأحلام التي تسارك لن يترك السرير معها للابد . ثم إنك ما زلت تصدر ذلك الصوت الذي يخرج من أنوف الضائمين ليبرهنا به أنهم عاشون بعد قليل . تحت هذا الأنف ساطيع علامة تستطيع ملامستها علامة تشبه جملة محضرة ولم أجده . أنتظر على المقهى المقابل للنوم . وهناك سأتذكر بيني وبين نفسي كم البلوزة السوداء الذي التمع ارتقا أثناء الكي يومئذ فني . عرفت سماعتها أن الروح وجودا ملموسا . وبالإشارة لونها فني كم البلوزة مات احتراقا ليخبرني بهذا السر .

للجدران ميزة ألا يراك أحد وأنت نائم إلا بإرادتك . أن تقول له مثلا هانظر لي وأنا نائم . كيف أبود ؟ هل أفتح عيني بلا وعي مني ؟ هل أنط في النوم ؟ هل أنتقب كثيرا ؟ هل أخرج ربحا ؟ هل أبس ملاكا لطيفا ؟ هكذا تجد من تحدد بصره بوجودك . فيجيبك بأنك وأنت نائم يبدو أنك تمك سرير .



جورج حنين

ترجمة : بشير السباعي

أنيساس

الهم ينظرون السطح

العام برمته في حال تمثيل. كاتب، رسام ومصور مطلق الصلاحيات. عندما أرسل ملك الملوك فيلا إلى لويس الرابع عشر، لم هذا الأرمال ينطوي على أية دلالة أيديولوجية، لكن الحال ن شاعري الخياطين وصانعي التحف الترفعية. لبرياضية، ومعارض أدوات المائدة تنتقل من عاصمة إلى لجرود بيان ما يمكن للمرء انجازه في هذه الجبال. وإنما أيضا لكي تكون ضرويا من إعلانات المبادئ المتجولة. إن طرادا جديدا من الثلاث

السبع على هذا التمثال من امته التناقض السلمي. يمكن أن يحدث حين تكف الأداة عن الاقتناع؛ لا بد، مع التلجيات إلى مصانع للأسلحة.

نقد الاداء لـ ١٩٩١

غير محله. إن مجهولين يصورون مجهولين

وفي التلج. وعنده الخروج من السرح وفي مجنات الطيران

وتجري دراسة الإنسان السوفيت. ساهتمه خاص. ١٩٩١

التي أفرد هذا الآ

الكلام والتغير. ١٩٩١

شاعري ترجم من جبريل جبريل
الوجه اللامع البحري عديان الأجد

١٩٩١. خلال تناول الوجبات تتركب كل الأجر عليها كما لو أن وجبها ينطوي على شهادة جاسمة (عدها) وأنهم إذ ينظرون إلى أنيساس إنما ينظرون إلى الخطيئة. وهكذا نجد أن الخطايا شخصيات. ١٩٩١

ينصير في هذا المعنى الذي تملأه

لرقيتنا أشبه ما يكون بهسب

١٩٩١. هو نحن، وهذا الشيء نرتقي تمش

عن طريق التمثل. غير المباشرة ذي المقلات الضرورية. إنما تنتهي إلى

ة فعلها بشكل تلقائي. وعند الضرورية - ولكن نتجني التور

في تروقات فاسحة الثمن - فإننا نضنص ما يزعمون وصية غيتا. ١٩٩١

١٩٩١. تصم بك الطاقة المكبة تة شتتة. مع ما نرى لـ ١٩٩١

١٩٩١. بيبي بيبي، يا جوار صريح وود

في العالم. ومن المفهوم أن الناس البسيطاء يسمو

ما لديهم من جهد

دتهم اتشاده في حال كهذه.

فما دام الإنسان البسيط ليس غم

١٩٩١. ١٩٩١. ١٩٩١. ١٩٩١.



صورة الطبال الذي كان يمسح

وجدي الأهدل *

لأنها جعلتني أوفر قيمة المرأة الجديدة. عندما صارحتني همسا بأن في وجهي شرخا يمتد من جبهتي وحتى أرنبة أنفي... يرجمه الله'

بين زلزال وآخر كانت ثمة شظايا دقيقة الحجم جدا تهل من وجهي ذي الاصفرار الخريفي. لا أحد يدرك مقدار الهلع المروع الذي ينهش انسانا ما بدأ يفقد ملامح وجهه تدريجيا.. آخر مرة تسكعت بشارع (حدة) كانت قبل سبع سنوات، أذكر أنه ترك عندي انطبعا غموضيا عن نوعية الجلد الذي يرتديه سكانه.. ما زاد في شكوكي أن الهواء كان مشبعًا بالرغوة! كانت المحلات التجارية تلعب ليلا (القفز فوق الحبل) وتستخدم الشريط الاسفلتي حبلًا. كانت الشقق السكنية ساحة شطرنجية عظيمة الأبعاد، وكنت أشاهد المباراة وأنا جالس في استوديو تصوير منخفض كحجر على الهواء مباشرة. أملت أن أشاهد وجه امرأة حسناء، لكي تهنيي قالا حسنا قبيل ولوجي الى بيت صاحبي الذي أنا بصحبته الآن. لكن

منذ سبع سنوات وأنا أتلقى التعازي، لقد مات أنفي. لست حزينا الآن، ربما فقدت متعة تشم اثناء النساء، لكن لا بأس، فالملايين أيضا لا تزال أنوفهم على قيد الحياة ولكنهم لا يذكرون شيئا عن الوهية تلك الرائحة.

منذ سبع سنوات اكتشفت وجوده.. نظرت في مرآة للمغسلة، فلاحظت نقطة سوداء في تجويف أذني اليمنى يحجم رأس القلم. ظننتها شامة عادية ظهرت بمناسبة حرب الخليج، وعندما انتهت الحرب لاحظت أن النقطة السوداء أصبحت بحجم محيط غطاء القلم.

لست قلقا ولا أرغب في رؤية الأطباء ليكن ما يكون ساعيش ما يكفيني من الوقت. كنت أفكر في شراء مرآة جديدة. لست أندري كيف اعتقدت أن مرآة المغسلة مشروخة. أتقدم بالشكر الى محبوبتي (سهام)

* قاص من اليمن.

حاسستي السادسة اقترسها اضطراب شديد، عندما شاهدت امرأة لها جمال صارخ يجعل القلب ينبّ بين الضلوع لوعة، الا ان نصفها السفلي كله كان ميلا عظيما، جعل قلبي يشب فعلا من بين ضلوعي ويغر الى احد الازقة الخلفية ولم اعرف بعد ذلك الى اين القت بي المقادير.

استقزني احساسيا بأن عرائس البحر، قد نقلن نشاطهن الى البر. وان مصائرهن تابلت منذ اتقن اللعب بدقائق الاغتيال وأصبح اسمهن الحركي (عرائس القمر).

حاولت التخلص من دعوة صاحبي، يا الله لقد كان في تلك الليلية أشبه بقفل ضاع مفتاحه في جوف كلب اصطدته احدى الارامل لتبحث عنه في سريها.

كان يسكن في فيلا فخمة، اخلني الى الديوان العربي ثم غادر مرة أخرى بعد مكالمة هاتفية مقتضية وتركتني وحيدا.

كان دفتر مذكراتي ملقى بإهمال عند ارجل المداعة المتأنقة ذات الفلحات السبع وكانها لعبة هوائية في مدينة الملاهي فكرت بمقدار المتعة التي ساجنيها من قراءة صفحات صاحبي للحدث النعمة حول مفامراته النسائية.

بتلفه قلبت صفحات الدفتر. ولفت انتباهي تعن واضح ليضع صفحات، حذرت انها كانت اثرية لديه، فسمعت على قراءتها

(.. انها نهايتي. هذه السطور وصيتي الى الموت، لقد استنفدت كل وسائل المقاومة ولم يبق اصامي سوى الكتابة، ربما لاتسل، ربما لاخفي رعيي من انطفاء حياتي.

... اليس لديك شيء ما تدمم عليه مثلي؟ اليس شمة سر صغير تود دفنه في ركن نصي من ذاكرتك؟ ذلك السر الذي في يوم من الايام قلب حياتك رأسا على عقب وجعله تغير نظرتك للحياة برمتها؟ انا ايضا عندي سر صغير جدا، يفضني وحدي، لايزال حتى الآن يؤرق حياتي، اود ان ابوح به ولكن.. انا الآن اكتم السر بداخلي وكأنه مارد يدخل مقمق رأسي، ولكني انا سمحت له بالخروج، فليسوف يحتويني هو واصبح انا الحبيسي في قفص الذي كان له

ان اتبل شيء حملة الانسان هو السر. وانا صرت طريح الفراش محموا على وشك الانهيار. والاطباء لاحظوا الاعراض الغريبة التي انتابنتي، وخصوصا استشارة البقعة السوداء في الجزء الأبيض من وجهي، ونصحوني بأن اتخلص من سري بأسرع ما يمكن قبل ان يسبب لي الوفاة.

لن اقصي هذا السر واصمن انه لن يفشي؟ ان هذا السر اذا ما ذاع وانتشر غسيقنوني بالرحاص.

هكذا اتخذت قرارا بتجريب علاج مشكوك في قدرته على ايقاف زحف البقعة السوداء على جسدي. وقيل سيع ساعات فقط من لحظة كتابة هذه السطور عزمتم على كتابة سري في هذا الدفتر بربغ المخاطر في غور احدهم عليه.

وما ان وضعت رأس القلم لاكتب سري وبالكاد اثبت نقطة سوداء صغيرة حتى كانت البقعة السوداء تفر هاربة الى ركن غرفتي، تنهدت بارتياح وكأنا اخرجت جنينا من جسدي، ثم فكرت فيما لو انيواصلت كتابة سري على الورق فانها اي البقعة السوداء ستفصم الى ختفتي تماما حينما انتهي من اعترافي.

وما ان كتبت كلمة (اعترف) حتى شاخ القلم في يدي وانحنى ظهره، ثم توكلما على سيابتي بعد فقدان البصر. ظلت مشدوها دقائق عديدة اراقب ما يحدث لقلمي من ظواهر مرعبة بذهول عميق، ما ليث بعدها ان اطلق نأواهاته الأخيرة مختنقا بسري، وصار في يدي جثة هامدة. كانت يدي ترتعش وعروقها ترسل نبضات غريبة، وجهي محتقن يكاد يتفجر بالقرق، وانا لحظتشد اشعر بدوار رهيب جعلني اهذي.. كنت على وشك الجنون!

وقبل الجنون بلحظة، حانت مني القفزة اشاعت مني آخر فرصة في النجاة.

استعنت عينايا بشدة وانا ابطلت بخوف هائل في ذلك الشيء الرهيب الذي انتصب امامي، كانت البقعة السوداء قد تضخمت واستطالت حتى اصبحت في جمعي تماما، وقد برزت منها سبع اذرع لا تكف عن الدوران البيضي.

تبخر الدوار وكل أعراض الجنون، وابتعدت مذعورا حينما رايت البقعة السوداء تريد الانقضاض علي، قذفتها بالكرسي، فغاب الكرسي في المجهول، عندئذ شعرت بالربع الشديد من تلك البقعة السوداء المسطحة تماما كحد الجنينة، فابن اخفتي الكرسي وليس ثمة جوف لهذه المصيبة الخفية؟ رحت اقدنّها بكل ما تقع عليه يدي من اثاث الغرفة، رميتها بأشياء حادة ثقيلة غابت كلها في واد سحيق ولم اكف اسمع أي صوت ارتداد لها.

كانت تتحرك ببطء يمكنني بسهولة من مراوغتها وبعد فشل كل محاولاتي لهزيمتها، انهارت شجاعتي وقررت ان الوذ بالفرار.

احسست ان خازوقا بطول (وادي حضرموت) يخترقني عندما لم اجد باب الغرفة، هرولت الى النافذة، هي الاخرى لم تكن موجودة.

انهمرت الدموع من عيني عندما ابلقت بأباني مسجون في غرفتي، مرت سبع ساعات وانا اهرب من ركن الى آخر في مطاردة مضنية بطيئة، اصلا بطني بالانهاك الشديد جراء الضغط العصبي المدمر الذي تعرضت له أكثر مما هو خور جسدي.

هائذا استسلم، اتكروم في احدى الزوايا ووجهي الى الجدار وانا اتنفس بصعوبة شديدة. وقد أصبحت ميلا تماما بالقرق. ممسكا هذا الدفتر بيمنائي وانا اخط بخط بدعي النازف من ابهام

الى التوقيت المحلي في سبع عواصم اجنبية، وكان عجيبا للغاية،
ان احاول معرفة الوقت في بلادي اثناء رؤيتي لتلك الساعات
التي لم تكن مهتمة بوقتنا. وأما ساعتني فقد توقفت الى الابد
واحملها الزينة تنهت مثلنا استغاثة كئيبة:

- يا اول، لماذا قدرت علينا ان نعيش في ازمة الآخرين؟

انقضت روحي فورا وجف حلقي عندما رايت صاحبي
المزيد يدخل متهللا. نظر الى بقوده ثم راح يتأمل صورة
فوتوغرافية كبيرة لبرواز مطلي بماء الذهب. كانت الصورة
سوداء جالكة تماما. واست أدري كيف خطر على بالي فجأة ان
تلك الصورة ما هي الا صاحبي الحقيقي الذي انتهت البقعة
السوداء!!

كنت أصرخ .. حاولت .. كان فمي محاطا بابتسامة ملائمة
لظروف المرحلة.

انتزع الصورة السوداء من الجدار، فرايت خلفها خزانة
سرية تنبثق منها رائحة جثث متفسفة. أخرج الصورة
السوداء من البرواز ثم شققنا نقا صغيرة ثم احرقها باستمتاع
وتلذذ مقرز في منفضة السجائر.

امتدت يده الي وأدخلني في البرواز، ثم أعاده حيث كان في
الجدار ليستر خزائنه السرية العفنة عن انظار الناس.
نعم لقد كنت أنا صورة الفوتوغرافية الجديدة آنذاك.

ذلك هو ما حدث قبل سبع سنوات.. اما الآن فاعتقد ان
وجهي قد فذل كالملاح، وان الشرخ الذي يمتد من جبهتي الى
أربية أنفي قد امتد الى المكان الذي كان يشغله قلبي، ذلك الذي
لازال حتى الآن لا أعرف أين القت به المقادير .. أه يا قلبي لماذا
تركتني؟ كل عصر، كنت أسأل حبيبتني (سهام) عن أخبار
النقطة السوداء في انني اليمنى. كانت الخزانة السرية القابعة
خلفي مباشرة تزداد عفونتها المثيرة للقيء والتي تجعل العروق
تنتفض أشعثا زائعا مع تزايد حمولتها من الجثث المتفسخة يوما
بعد يوم.

كانت حبيبتني (سهام) تخبرني يوميا بالتقدم الطبي
لنقطة السوداء على جسدي. كنت أنتظر بفارغ الصبر كما
ينتظر مريض السرطان قدوم الموت. انتهاء النقطة السوداء كما
التهامي. لم أعد أرى شيئا. حبيبتني (سهام) اخبرتني ان
صورتي قد أصبحت سوداء ككلام ليلة عاصفة. همست
(سهام) في روحي بأن صاحبي المزيف قد دخل الديوان العربي
وبصحبته صورته الفوتوغرافية الجديدة الناصعة الألوان
الحاطة بأبسامة ملائمة لظروف المرحلة تأملني بأشعثان
برهة من الزمن، ثم انزلني الى الأرض واخرجني من البرواز،
شعرت به يشقني نقا صغيرة.

شعرت بقبحه تقترب مني وأنا ملقى في منفضة السجائر
.. بعد كل ما أشعر بأي شيء.

يسراي التي أبصم بها تفاصيل اختفاي، وحين مازلت أوّل أن
بإمكان الكتابة تغيير ميكائزم الاختفاء أو على الأقل جعله يحدث
في عالمي!

رويدا وريدا، راحت البقعة السوداء تبتلعني من أخص
تدمني بهده قشعريري. ولاحظت اختفاء جسدي الطبي
لغاية في شيء مظلم يصعد من تحتي الى أعلى.. أعلى.
يداي مرفوعتان لتواصل الكتابة. الحياة، ما هي ذي البقعة
السوداء تلتهم عني.. عما قليل سأصبح محبوسا في القفم الذي
كان لسري، الذي سيحتويني ويحصر جدا عن أي أبقى، أنا مر
خاص به لا يمكن أبدا أن يوح به لأي كائن من كان.
لذلك أحذر منه عندما تقابل، لكيلا تلقى ذات المصير
السوداوي، وينجح شرك في الانقلاب عليك فيتسبك! متأكد أنا
من أنه سيبتل شخصيتي وسيعاثر زوجتي بدلا مني،
وسيعبث بأموالي وأشيائي متخذًا اسمي ولقبني، ولكنه ليس أنا
بالطبع.

صدقني أنا لست أكذب أبدا عندما أخبرك بأنني سأتحول
الى سر صغير مدفون تحت حراسة مشددة في ذاكرة الشخص
الذي قد تراه يوما ما بعشي أمامك، فما ذلك الشخص المزيف
عني ان هو إلا سري الصغير الذي حرصت دوما على مواراته
عن الأنظار، وحتى عن ذاكرتي.

لم أعد أرى الآن .. أكتب متعمدا على ذاكرتي، لقد انتهت
البقعة السوداء عيني. أشعر بخسر ترمي في الخ.
ربما أنت لا تصدق هذه الواقعة الحقيقية، ورغم أن
الكثيرين مصابون بهذا الالتباس.. أتساءل أنه إذا كانت هناك
آلات تميز بين العملة الصحيحة وبين العملة المزيفة، فهل يمكن
أن اخترع آلة تميز بين الانسان الحقيقي وبين الانسان مزيف؟
على كل حال لست وحدي البضاعة المغشوشة في.. هذا.. ا..
ل.. عا... ل..).

عندما تركت دفتر مذكرات صاحبي يفلت من بين يدي،
هاجمتني غرابة الاحاسيس التي يمكن وروها على البال، أيمكن
أن يكون صاحبي الذي جثت أنا وهو يد بيد الى هذه الفيلما ما
هو الا شخصية مزيفة؟
يا خفي اللطاف، كيف انقذ صاحبي الحقيقي بل أين
اجده؟

يا رب القیامة، كيف ساقابل ذلك الشخص المزيف عندما
يعود بعد قليل بعيد اكتشاف حقيقته؟ كيف سأتعرف معه،
وهل يجدي ابرلاغ السلطات عن حالة التباس هي برمتها غير
مادية وهو امر الذي تمقته الشرطة؟

اصطلكت ركبتي رعبا سمعت باب الفيلما الضخم يفتح..
قررت فجأة نسيان كل شيء وان اتصرف معه كأن ما كان .
أعبت دفتر المذكرات حينما كان. ورحت أتأمل محتويات اللديوان
العربي لا بدد مخاوفي. كانت هناك سبع ساعات جدارية تشير

الكارثة



محمد بن سيف الرحبي *

الجلسة الأولى

القاعة الواسعة ، والمزينة ، من كل جانب كأنها بقايا أساطير ألف ليلة وليلة ، القاضي بلحيته الكثيفة يقبع وراء طاولة مرتفعة ، من وراء نظارته السمكية أطال النظر في الجالسين .. هو واقف كالعصفور الجربيع وسط غابة من الصقور يحسبها تنقض عليه اللحظة قبل التي تلبسها . ينتفضر القاضي سائلا بطريقتة
درامية

- لماذا سرقته؟

- لم أسرقه

- لكن هناك العتبرات شهروا بأنهم راوك تسرقه؟

★ قاصر من سلطنة عمان

- لم يشاهدني أحد أسرق شيئا

- إذن لماذا - تعتقد - أنهم فعلوا ذلك؟

.....

يصلح القاضي جزءا من هندامه الناصع البياض ، ويرتد الى الورا قليلا على كرسيه الكبير رافعا نظارته قليلا يتفحص الواقف في الاطار الخشبي.

- الاعتراف أفضل لك ، يجب أن تكون مواطننا صالحا

كالبقية.. لماذا سرقته؟

- أنا لم أسرقه وانما .. أخذته.

سرت همهمة بين الجالسين وراء الطاولات . الطاولة الكبيرة المزخرفة ، والأخرى الجانبية ، وشيء مختلف بين من هم أمامها

— ما الفرق بين السرقة والأخذ؟

— لماذا تجعد لسانك؟ .. لقد أخسرك الحق.

— انك تكفر بالنعمة.

— هل تذكر انه أصبح الآن لديك؟

— لا .

— أخذته إذن بعد طول انتظار وترقب.

— نعم، ولكنني أخذته من سلة اللهملات، أخذته بعد أن أحسست انه فارغ.

— انت تعترف بالسرقة؟!

— الأمر لمن يمه الأمر.. رفعت الجلسة.

الجلسة الثالثة

الوقار يعم المكان، يدخل غارقاً في صمته، يتخيل ذلك البائس الذي يدخل في اليوم الواحد عشرات المرات حاملاً الشاي والقهوة، والأوراق، وأشياء أخرى إلى سعادة المدير، تنقل كاهله الأمانة، تدمي أدميته، ونحن يعود إلى البيت نقول له زوجته موسمية «علشان خاسر الأولاد» .. بصمت أمام رضاءكم واهافضالكم علينا وعلى الأولاد.. والراتب يعزف مقطوعة القديمة.. يا من تقف وراء الكرسي .. الراتب يبيكي أيام الشهر الأول وأبكيه بقية الأيام.. يشرب المدير قهوته الصبائية من الفنجان الخامس، وبقياء الأربعة السابقة تراق كأنها الكرامة.

الحكم

إن العدالة هي مصدر فخرنا، وهي الميزان الذي تخضع له كافة نواويس الطبيعة، وبعد الاطلاع على ما جاء في المحضر، وما سمعناه من اعترافات المتهم، ولأنه مد يد إلى ما ليس له، وحتى لا يوجد بيننا سارق فإن العدالة تقضي بمعاينة من تسول له نفسه المساس بهذه النعمة التي نعيشها و.....

الواقف هناك، في المربع الخشبي تتماهى الكلمات في أذنيه، والصور تزداد ضبابية.. مساند ساقيه تتباعد، كأنها مجاديف مهترئة لسفينته تغوص مع عاصفة حمقاء إلى الهاوية، وذلك للتكلم لا يزال يقرأ «أن الله تعالى أمر نبيه بكلمة اقرأ، فهي اليد، والبرهان الكبير على قيمة الكلمة، وعندما سرق اللهم قلم المدير فإنه أنكر ما قام به ذلك القلم، ولربك جريمة شنيعة في حق العدالة، بعد دقائق أصبح المربع الخشبي فارغاً..

.. بعد دقائق كان هناك امتلاء آخر.

يلتفت القاضي إلى اثنين عن اليمين والشمال يكتبان إفادة لمتهم، ونحن نؤكد أن أقلامهم مستمرة في الكتابة ابشيم حتى رأى الجالسون أسنانه الصناعية الجميلة، نظر إلى المتهم منهكاً

— من يسرق الشيء الصغير يعد يده إلى ما هو أكبر.. لا بد من قطع يدك.

فجأة انفجرت أساريره، وبدأ كأنه يريد أن يفتح فمه، إلا أن سمعات القاضي تواصلت بشكل يدعو للشفقة، ونحن أنهى نوبة السعال، كانت عيناه مفزعتين وحشرجة في صدره تتردد كالعاصفة.

— يا سيدي قلت انه كان شيئاً صغيراً، وكل الشهود وصفوها بالكارثة؟!

— أرى فصاحة قد خيمت عليك.. ما أخذته ليس صغيراً، انه شيء غال، كان سلماً وجميلاً.

— لكن يا سيدي .. كان فارغاً.

حفظت عيننا القاضي، وأحمر وجهه، ازدادت درجة الحرارة، وارتفع الضغط داخل القاعة، ومن فيها، مسح القاضي جبهته بمنديل ورقي معطر، يفهم شخص هناك ما دار ويدور نيصيح : رفعت الجلسة.

الجلسة الثانية

في نفس المربع الخشبي، يقف بمشروع الموت، تتماهى الوجوه برغبة غير محددة يفوس في نفسه أكثر، كلهم قضاة.. وحده المتهم.

يفتح أحدهم كتاباً سميكاً، وتتهال الأسئلة على المتهم.

— كم راتبك حتى تضطر إلى مد يدك إلى مال الغير؟

— هل أقول الرقم الموجود في دفاتر العمل أم الذي يصل إلى صافيا؟

ضحكة خفيفة لا تعبر عن الوضع المتأزم.. السؤال الاجابة يزيد من حدة الصمت والترقب، كأنها صلاة جنازتيّة، الصمت يمر بدقائقه كأنه الدهر.

كفك تذاكيا واجب، وإلا

— يا سيدي، ثلاثة يتقاضسون معي راتبي المقدر بمائتي ريال في ورقة التعيين.

عدت إليه . كان مازال واقفا في نفس المكان بالقرب من الباب متأملا للخروج . عاودت سؤالي مرة أخرى دون جدوى

- الى أين سنذهب .. ومتى سنعود؟

لم يابه بالرد علي. اندفع خارجا فاندفعت خلفه. تقافز عل الدرج المظلم وأنا اتعثر.

سيارته أمام المنزل. ترتعش في وهن بسبب محركها الدائر كيف أمن أن يتركها هكذا؟

ركبت بجواره وقبل أن أغلق الباب جيدا كان قد انطلق.

لم أكن قد شاهدت المدينة أبدا بهذه الصورة. مدينة مظلمة. منازلها ونوافذها ومحلاتها واكشاكها الخشبية، شوارعها مليئة بأكوام القمامة.

أشبه بجيوان عاجز مستلق على الأرصفة . عربات اللزوة معطلة. والأتوبيسات متكونمة في الميادين وعربات الباعة الخشبية مقلوبة ومحمطة. هتفت مدهوشا.

- لا يوجد أحد حتى رجال الجيش المكلفين بحفظ حالة الطوارئ؟ غير موجودين. للمدينة كلها تبدو ميتة بلا بشر كأنها قد أصيبت بالوباء.

قال وهو يزيد من سرعة السيارة

- لقد انسحبوا . عاودوا جميعا الى التكنات . من الأفضل ألا يبقى الجيش داخل شوارع المدينة لفترة طويلة

هتفت حائرا : هل انتهى التمرد؟

قال متصنعا الدهشة أي تمرد؟

هل كان يسخر مني...؟ قلت في إلحاح

- تمرد جنود الأمن المركزي.

قال في استهجان : آه

ثم صمت. يدا مستهينتا بكل ما حدث . زم شفتيه وواصل الضغط عل مقود السرعة فازدادت السيارة جنونا. عبرنا كل الاشارات الحمراء. وسرنا في عكس اتجاهات السير واجتزنا كل التقاطعات التي يجب عدم الدخول فيها ولا شيء يقابلنا أو يعترض طريقنا هتفت حائرا

- لا أصدق أننا جلسنا ثلاثة أيام في منازلنا ونحن نرتجف من الخوف دون أن يكون هناك أي تهديد في الشوارع.

قال بنبرة يسودها الزهم من كثرة ملاحظاتي

- الشوارع كانت خطرة بالفعل. وكما قلت أنت كانوا متأمنين دوما لاطلاق الرصاص الحي وقتل أي شخص وقد حدث هذا بالفعل. قتل البعض وهناك عدة إصابات في المستشفى.

كنت قد سمعت صوت إطلاق الرصاص بالفعل. وسط هدأة الليل ورعيه وظلمته لحظتها خشيت الاقتراب حتى من

حالة طواريء

محمد المنسي قنديل *

سمعت صوت طرقاته خافتة فوق الباب الخارجي. شعرت بخوف مفاجيء، لأنه لم يستخدم الجرس وفضل هذه الطريقة الهامسة، كان الصمت سائدا حتى أن ذرات التكون قد تراكمت فوق بعضها. الشارع الذي لم يكن يخلو من السيارات والشاحنات أصبح قفرا. الريح خائثة. وقطرات الماء التي كانت تتساقط دوما من الصنابير توقفت . حتى النلاجة القديمة كفت عن الطنين.

وقفت مترددا والطريق يعود خافتا ملحا.

حركت الباب في فتحة ضيقة فبدا وجهه المستطيل ضائعا في الفتحة. خشيت أن أخبيء النور ودخل هو مصرعا وأغلق الباب خلفه وهو يتلفت حوله بحذر وقال هامسا:

- هل مازلت وحدك؟

كنت أكره دائما صياغته للسؤال بهذه الطريقة التي تذكرني بأنني وحيد. بلغت ريقى مداريا شيقى وأنا أقول

- كيف خرجت رغم حالة الطوارئ؟

قال في سرعة تعرف أنني لا أهتم بذلك..أرتد ثيابك سنهبط معا.

شيء آخر كنت أكرهه فيه. ذلك الغموض الذي يحيط به نفسه. غموضا جعله شخصا كثيبا مثل يوم ضبابي . هتفت وأنا أتراجع

- سوف تعرضنا للقتل. لقد أعلنوا أنهم سوف يطلقون الرصاص الحي

قال بحدة ونفاذ صبر هيا لا تضيع الوقت

سرت الى غرفة النوم وأخذت أغير ملابسي في تردد وحيرة. نظرت من النافذة الى الشارع.

لا أثر لخلق . لا شيء يتحرك إلا بعض الكلاب الضالة . أعددة الاضاءة لم تشتعل بتكامل طاقاتها بعد . لم ينبعث منها سوى أضواء شاحبة. والسماة أيضا باكة الزرقة جرداء بلا نجوم.

* ناص من مصر

النافذة أو إضاءة النور. تفرقت في أحد أركان الفرقة وخيات راسي بين ركبتي. شعرت بعدها بالخجل ولم أجرؤ على قول هذا.

حاولت أن أجريه إلى المزيد من التفاصيل تساملت:

- أين ذهب الجنود إذن؟

- قلت لك من قبل .. انسحبوا..

- هل انتهت حالة الطوارئ؟

- لنقل إنها على وشك الانتهاء لأنه لم يعد هناك ما يبررها.

قلت في إلحاح طفولي:

- التمرد انتهى إذن؟

قال في إيجاز: سترى بنفسك.

وواصلت السيارة انطلاقها. خفت الأضواء، وتراجعت البيوت وتكسر الأسفلت. تحول إلى بقع متفرقة ثم اختفى تماما لم يبق تحت إطار سيارتنا إلا صفور صغيرة متكسرة تجعلنا لا نكف عن التلقاؤ. اختفى كل شيء. وغاب كل شيء وأصبحت فجأة وسط خلاء شاسع ومظلم وممتد. انفرش ضوء السيارة أمامنا فرايت الرمال ولحمت حواف الهضاب المظلمة ترتفع على جانبي الطريق أصبح الهواء ساخنا مليئا بنافاس الصهيد فصرخت في فزع.

- إلى أين تمضي بي. إنها الصحراء. أنت تدرك أنها الصحراء المظلمة حيث لا طريق ولا دليل.

كف عن اللب بي .. ليس تنبا إني وثقت بك وانقدت خلفك... عد فورا.

أوقف السيارة وأطفا أنوارها فجأة. ساد الظلام والصمت وسمعت صوته يهتف بي.

- إنزل لو أردت .. أقبل شيئا لو استطعت.

كان صوته غاضبا وحانقا وشريرا. رأيت عينيه ترقان رغم الظلمة. هبط وأغلق باب السيارة فأسرعت بالهبوط خائفا من أن يتركني وحدي. تعونت عيني على الظلمة فاستطعت أن أراه وهو يقف أمامي متحفزا هتف بي:

- إلى متى سوف تبقى مغرورا من العالم هكذا. لماذا لا تخرج من داخل هذه النفس المريضة بناحلام النقطة التي حبست نفسك فيها.

لم أدرب بماذا أجيبه.. أو أن الموقف مناسب للرد عليه أم لا؟ ارتفعت نبرات صوته وتحولت إلى صيحات يرددتها الصدى القادم من خلف الهضاب:

- لماذا لم تتزوج حتى الآن؟ لماذا لم تكف عن إعطاء النصائح للآخرين؟

لماذا لا تغامر وترتكب أي خطأ مثل بقية البشر؟ ماذا تنتظر .. من تنتظر على وجه التحديد؟

ظلت صامتا. أحسست بطعم الرمل في فمي. كنت لا أزال مباحتا بهذه الثورة المفاجئة.

لا أنري عن أي شيء يتسام. هل يتحدث إلي؟ أم إلى ذلك الخلاء الموحش الذي يمتلكنا في قبضته؟

وأصل الصباح وهو يلوح لي بأصبع:

- سوف تكف عن الأسئلة منذ الآن فصاعدا .. وسوف تكمل معي المشوار الذي بدأناه ولا تتركك هنا وسط الصحراء.

ركب السيارة وقبل أن يفلق بابه كنت قد ركب بجواره. لم أجرؤ على التنفس بصوت ملحوظ حتى لا يزيد هذا من هياج وعادت السيارة للتقاؤ فوق الرمل والحصى. والهضاب المنخفضة.

وأخيرا بعد رحيل طويل حسبت أنه لن ينتهي. رأيت أضواء وأهنة تلوح من على بعد. سراب ليبي وأمن. زفرت في ارتياح. بدأت الأضواء في الازدياد. كشفت قليلا عن وجه الصحراء وبدت الهضاب التي تحيط بنا أكثر وضوحا ثم بدأت الضجة في الارتفاع التدريجي. كانت هذه أضواء سيارات. ليست عادية. ولكن شكلها ضخمة. عربات مصفحة وديابات ومدافع مقطورة. كانت مظلمة بنهيت منها طين معدني متواصل. جنازيرها الضخمة تطحن الصخر وهي تدور حولنا. ثم بدأت أشباح الجنود في الظهور. صفوف متسلسلة منهم يسيرون في مريعات على رؤوسهم الخوذات وأطراف الأسنة المدببة ترتفع من فوق أكتافهم. امتلأت الصحراء باندادات التمام والتجمع. تهادت سيارتنا البالفة الضالعة بينهم دون أن يباه أحد بالنظر إلينا. لم أستطع أن أخفي انفعالي أو أطيع تحذيره لي بعدم إلقاء أي أسئلة .. هتفت

- ما هذا .. هل يستعدون للحرب؟

- أبهشني أنه رد علي هادئا

- حالة الطوارئ انتهت داخل المدينة ولكننا لم ننته هنا ..

مر من جانبتنا رتل من الدبابات. بدت على قمتهار رؤوس الجنود وهم يتعلمون إلى أفق بعيد مظلم. شجعني أنه تجاوب معي أخيرا:

- التمرد مازال قائما إذن

قال في حدة.

- هل كنت تعتقد أن هذا التمرد الذي قام به بضعة من الجنود التلقاه من الأمن المركزي هو السبب. هل تتصور أن إعلان حالة الطوارئ والسماح بنزول الجيش إلى المدينة كان من أجل هؤلاء. يكفي أن تقدم لهم وجبة ساخنة كل يوم أو بضعة جنيهات كل شهر. ولو استلزم الأمر يمكن وضعهم

جميعا داخل أحد السجون المركزية . إعلان حالة الطوارئ يستحق أمرا أهم من ذلك.

قلت في ضيق: ما هو هذا الأمر المهم؟

اكتشف أنه قد تحدث معي أكثر مما ينبغي فعاد لغموضه

قائلا

- سوف ترى بنفسك.

دخلنا بالسيارة خلف حاجز من الأسلاك أسوار من الأسلاك المتكورة والمعدنة من السهل حتى قمم الهضاب الرملية. رفع حارس مسلح يده ليوقف تقدمنا.

رفع المصاحب الذي بيده ليتأمل وجوهنا بدا أنه قد تعرف على وجه صاحبي. تقدم بضعة جنود آخرين وخط أحدهم على مؤخرة السيارة. فتح صاحبي حقيبة دون أن يتحرك من مكانه. أقيمتهم بواسطة المرأة الجانبية وهم يرفعون المصابيح لأعلى ويقتشون الحقيبة بكل دقة أغلقوها وأشار لنا أحدهم أن نواصل السير. تأثرت حولنا الخيام والاكوخ الخشبية. كان في مواجهتنا برج خشبي عال على قمته مصباح متحرك يقوم بمسح المكان في دورات متصلة.

لم أجد على النقو به أي حرف . كل ما يحيط بنا كان باعثا على الرهبة . بدأ جسدي في الارتداد دون أن أستطيع التحكم فيه. لم يكن الجنود يكفون عن الحركة من حولنا وهم شاهرو الأسلحة كأن من الواضح أن شعور الخوف يجتاح الجميع. توقفت السيارة وترددت قليلا قبل أن أهبط تقدم أحد الجنود وفتح الباب بسرعة وظل واقفا كأنه يأمرني بالامتنال والهبوط.

كان أمامنا مبنى من الأحجار القديمة. جدرانه لامعة من كثرة الرطوبة والطحالب التي تنام عليه. قبو مملوكي قديم. كيف جاء إلى هذا المكان وكيف احتفظ برطوبته وسط جفاف الصحراء. تقدم صاحبي فسرته خلفه. انحدرت إلى جوف المكان أحاطت بنا أنفاس الرطوبة العفنة. لم يكن ينير القيو الواسع الممتد إلا شعلات من الزئير معلقة على الجدران. بجوار كل واحدة منها يقف أحد الجنود. يحملون البنادق لا السيوف. وأصلنا الانحدار هابطين على درج مستعرض. لا بد أن الخيول كانت تهبط عليه قديما اخذت الفتحة التي دخلنا منها وأصبحت أسرى العطن وأدخنة القطران المحترق وشمع البايونج. أنهكت تماما فلم أعد أستطيع السيطرة على خطواتي. اندفع جسدي من تلقاء نفسه حتى أوشكت على الانكفاء. استندت إلى حاجز من الأحجار كان في مواجهتنا. ردد الصدى صوت أنفاسي مضخما. أدركت أن هذا الحاجز يفصلنا عن هوة مظلمة قال صاحبي أمرا - أحضروا شعلة

حمل أحد الجنود واحدة كانت معلقة فوق الجدار وتقدم من الحافة الحجرية أشار صديقي إلى أسفل قائلا - للها.

طوح بها الحارس . هبطت وهي تضيء إلى أسفل كاشفة عن جدران بشر قديمة مكسوة بالأحجار والطحالب . لا تزال تنز منها قطرات الماء. استقرت في القاع وهي مازالت مشتتة. كشفت عن كل ما في القاع لم يكن هناك ماء بل بقايا عظام بيضاء عارية. وأوان فخارية مغطاة . وشخص مزعور. رأيت بوضوح وهو يحاول الابتعاد عن مسار الشعلة والالتصاق بالجدار كأنه يريد أن يخفي فيه. كان ملوثا بالطين. مزق الثياب رفع رأسه ونظر إلينا تأملنا كما كنا نتأمل.

توجهت الشعلة أكثر فرائت وجهه النحيل الرقيق بدا كأن جلد وجهه على وشك التعرق من فوق عظام وجنتيه البارزتين. تحيط بهما لحية خفيفة مهوشة.

رأسه عار وشعره الذي يخالفه الشيب منسدل حتى مؤخرة عنقه. فرفع الظلام رأيت الذي يشع من عينيه. بريق أخاذ. أثار كل قسمات وجهه. متى رأيت ملامح هذا الوجه من قبل؟ لم أنه كان مطبوعا في أعماقي دون أن أدري.. أهو أنت يا أبي؟ أم أنه الولد الذي حرمت من أنجابي؟ وما تلك النظرة المستكنة المشعة المليئة بالمشقة والخوف والوجع والشوق للمض والولة والانتظار والتوق. لماذا يسلمهما عني دائما؟ لماذا لا يبعدهما قليلا حتى أخذ أنفاسي وأملك إهابي. رغما عني تتجمع كل لحظاتي الشوارد.

وداعات وآمال ضائعة وأحلام مطفأة. كان في بريق هاتين العينين شيء من بقايا الكون. آخر أشعة الشهب قبل أن تهوي والنجوم قبل أن تذوي. ضيع لكنها لا تتبدد. تبحت عن حذقتين مثل هذا ففسكن فيهما وتحولت إلى بريق دائي. جرح أسيان تأخذها إلى الأغوار. كأنه قد وضع خلاصة روحه فيها. ظلت ارتعدت. عاجزا حتى عن التقاط أنفاسي. تشاقلت على رائحة القطران والبايونج. تراجعت عن الحافة الحجرية واستندت إلى الجدار المقابل. ظل بقية الجنود واقفين بنفس جمودهم الداهل.

اقترب صاحبي كان وجهه هو أيضا شاحب يقطر بالعرق. بللت قمي الجفاف بلساني وتساعلت:

- هل هذا هو السبب في إعلان حالة الطوارئ؟

أوما برأسه موافقا قلت في خشية من أن أسمع الجواب:

- من هو؟

قال في استغراب:

- ألم تتعرف عليه بعد. انه هو المنتظر.

- أي منتظر.

- أطلق عليه ما شئت من أسماء .. الهوي .. الامام الغائب. أي شيء .. ولكنه هو .. انتهى الأمر لن يقادر هذا المكان وهو حي.

* * *

أصوات البحر



* سعود البلوشي *

فارغ وأكثر برودة . أقعد بجوار شاة سبقتني الى المكان . أمشها فنتبعد . لكنها سرعان ما تعود لتشاركني ما تبقى من ظلة . يزعجني قربها مني . فهي تحك ظهرها بالجدار تارة . وتارة تنطح النخلة المتداعية أو تثبول بالقرب مني وتريفض فوقه ووبرها المليء بالقمل يلامسني . أحاول إبعادها مرة ثانية . بيد أنها تثغو بحدّة في وجهي وتهاجمني صغارها يقرونها الذابئة الصغيرة . فأريت عن جبهتي كما تكف عني .

شيئا فشيئا تتقدم الشمس نحو المغرب . تتناول ظلال الأشياء وتصري البرودة في جسدي . ويبدأ النوم يدفع يقظتي واجساسي بالمكان . فتنبعث همسات الحارة كالموسيقى متصاعدة من البيوت . تداعب جفني الحالمتين . فترتفع حواسي منصتة لأدنى صوت قادم من أقصى بيت . بكاء الأطفال . تاوهات النساء . شتائم الآباء . والهمسات للتضاحكة التي تأتي من الظلال المجاورة . وأصوات التلفزيونات . والإنذارات الموشوشة البعيدة .

حينما تبدأ الشمس مسيرة أقولها الصامتة . وتبدأ ظلال الأشياء في الاتساع والدكنة . أبدا في انتظار الطفل الذي يأتي كل عصر الى غرفتي الضيقة وشبه المظلمة . يمسك بيدي بفتة ويجرني خلفه . أتبعه محضني الظهر الى نهاية الممر الذي يوصل بالخروج الرئيسي للبيت . حينها تعادل قامتي ويكون قد أخرجني من البيت . يمشي بي قليلا ويسلمني إزاوية الجدار المتداعي الغربية . تتلمس يده الصغيرة من يدي التي تمسك بها بشدة . يسحب يده فأتشبث بها أكثر وأكثر . لكن اليد الصغيرة الطرية نفلت وتبقى يدي الكبيرة الخشنة ممدودة في الفراغ تمسك الهواء الذي خلفته يد الطفل .

أقف وأشعر بخطواته الصغيرة والسريعة متباعدة . أبحت عن الجدار فتصطدم يدي به . أتبعه الى الزاوية الشرقية ثم انصرف جنوبا . وأمشي الى أن اصطدم بجذع النخلة المنحنية . حيث بقعة الظل الضيقة . الباردة قليلا أبحت بعضا عن مكان

* قاص من سلطة عمان

النهار، ومن بعيد أسمع نداء البحر وأصواته الناعمة تدعوني لكي أغتسل في مياهه، أتلو من غير لا يستحق التوقف عنه من ذيل السنوات الطويل الذي يمتد خلفي كالداخل. من استدعاءات وولادات عقيمة لذاكرة باهتة، من صور شاحبة لأشخاص لا أهمية لهم، ومشاهد جافة لا معنى لها، أتلو من خيط السنوات الطويل الذي تسرب من يدي خفية دون أن أنتبه إليه، الآن والبحر فاتح فراعيه، ونهماته اللوحة تستدعيني منادية: أترك هذا الجدار المتداخي، أترك تلك الأغنام التي تشاركك ظلك المتسعة والمزادة برودة كلما تقدم المساء أهرب من ذلك الطفل الذي سيمسك يدك بفتة ويجرك خلفه ليدخلك غرفتك التي تضيق كلما حل الليل، أغلق أذنك عن سؤاله الجاف والمتكرر دوماً.

— لماذا ظلت أطول منك يا جدي؟

هل ستظل تعيد عليه حكمتك.

✻ لأن الشمس تغرب يا بني، لأن الشمس تغرب!

أم ستترك كل ذلك وتأتي إلى ملحوتي النابضة بالحياة، ومياهي الشافقة الدافئة الكفيلة بطرد شيطان الشيوخة عنه، هل ستأتي إلى أصلك الذي منه ولدت؟ أم ستبقى بين تلك الغرفة المظلمة، وذلك الجدار المتداخي إلى أن يكبر كل أطفال الحارة وأن تجد من سينقلك بينهم؟ هل ستأتي؟ هل ستأتي؟

أصوات البحر اللصوحة تزداد علواً، تأتيني من كل اتجاه، وكان البحر قد طوق الحارة وسرت مياهه الشفافة الدافئة المليئة بالحياة في أزقتها وأحواش البيوت واختلطت بطين الجدران، ها هي تسبح فوق جسمي، تلثم جرحه، تنشط خلاياه، وتصيب الشيب الذي يتوجني بلون أسود، أسود فاحم كمداد الحبار، فانهض دونما عصا أتسوكا عليها وأمشي بعيداً، بعيداً عن الجدار وأصبح في مياه البحر الشفافة الدافئة المليئة بالحياة، حولي سبع من حوريات البحر: الأولى تلف خصري بإزار من حرير والثانية تلبسني بالشفافة المدهونة بالورس، والثالثة تروج رأسي بالعمامة الكشميرية، والرابعة تطوق خصري بالخنجر المشغول بالذهب والفضة، والخامسة تقمع السباعية على كتفي والسادسة ترشني بالعطير وتضع مبخرة العود بين رجلي، والسابعة تلبسني حذاء الذي تقوح منه رائحة الصندل.

أجلسني بمواجهة البحر، على كسي مغطى بشال أخضر، حيث بدأ موكب عرس البحري، الذي صفتت فيه النوارس بأجنحتها المحنة، وتقافز فيه الدلافين، وتماليت الصيرة طرباً على أنغام الحوريات، بدأ الموكب من الصيرة واتجه شرقاً ناحية البحر الذي لا تزال أصواته تنادي.

هكذا أبقى طوال العصر هارباً من النوم، أمارس حقني في الاستماع إلى تلك الأصوات التي تشيع حالة تشارك فيها جدران البيوت وأبوابها المغقلة، ضلال الأشياء المتداخلة، خفيف أشجار البздام والشريش، لفحات الهواء القادمة عبر الكتبان الرملية الصغيرة التي تحمي الحارة من هجمات البحر الموسمية، اللقاءات السرية بين العشاق الصغار التي تتم في ضلال غرف البيوت الخربة، أزيز الكيفيات وأصوات البحر البعيدة الناعمة.

أقعد منصتاً لكل تلك الأصوات المشفولة عني، وأنهب بعيداً، أتخيل ما يحدث هناك مولع بأصوات النساء الآتية كهيمسات سكرى بنشوة المداخلة، تتراقص أمام عيني المغمضين، تطلق بي عالياً، تمنانق فحولة النهار الهاربة، ثم تحط على فخذي المدودتين.. تمر نغماتها على صدري وتعاين الشيب الذي يكسو تفاصيل وجهي، فتسري في رعدة نشوى لا يقوى جسدي الهرم على ترجمتها.. تفر الهيمسات الأثني.. تطلق بعيداً، بعيداً تعانق ضوء المساء الأرجواني القادم.. ثم.. تتوافد النساء من جهات الحارة المختلفة يظن بي، يسلم بعضهم علي باحترام، وبعضهم يقرّبني مني ويدغدغن كرشي المتكور أمامي، فيضجكنني، أو السوح لهن ببعضاً، فيبتعدن متضاخكات ويسألن من بعيد

— كم شاة حولك يا عمنا؟ إذا عرفت سناتي نهشها عنك، ونقعد جوارك.

وإذا لم أعرف؟

— سنتركها..

وقبل أن أحسب عدد الأشياء يكن قد ابتعدن، فأنادي عليهن لكنهن بعيدات بعيدات جدا.. ترى أين ذهبن؟ لا أعرف، فخرج الباء طويلة وعميقة مشحونة بصبرة، كل الذي لم أستطع فعله عندما كان الجسد قوياً، وأقول لنفسي: يا ه النساء جميلات! كم من جميلات في البعد! اتساءل ما الذي يخرجهن الآن؟ ما يزال الوقت باكراً على خروج أزواجهن كالدبكية يثيرون الجلبة بدشاديشهم الفضاضة الملونة وهم يتوافدون كالنساء أيضاً من كل صوب، وعند زاوية الجدار يلقون النجبة على بعضهم، ويتجهون شرقاً نحو المسجد دونما التفاتة منهم إليّ.

في هذا القيقظ الجائر، أقعد تحت هذا الجدار محتجباً بظلمة التي أجلس فيها مفرصاً، أنتظر جود البحر وظلال الأشجار بنسمة هواء باردة أو خائفة مشبعة بالرطوبة، بينما يستلقون هم تحت أسقف جيسية، فوق أسرة هزاة تحيط بهم جدران مزركشة وتقدهم نسمة مكيف الهواء.. هكذا أنا الآن لا يمكنني فعل شيء سوى الانصات، الانصات إلى اللناس والأغنام وأصوات القليلات الأخرى. إلى حياة الحارة في هذه الفترة من

عانتب

على السنونو

محمود الريماوي *

الذين طال مكوثهم على صدرك الصلب.
 * لا يكفي أن تطرف عميقاً في الليل حتى تعثر على البترول.
 * للسوريماركات مهابة قاعات الدرس في نفوس زائرين شرمين
 يترقبونك تنقطع إرباً إرباً فيستسنى لهم شراء كفايتهم منك بثمن
 معقول.
 * تصبح توقعاتك وتنبؤاتك وليتكن تخطي. المعرفة قاتلة.
 والرتابة عدو.
 * تعرفه كثيراً أكثر بكثير مما يجب حتى تخشى الوقوع في
 الزندقة.
 * ليست الحياة ولا الموت بل الألم، ليس الألم بل الأمانة. ليست
 الأمانة بل العجز. لعبة التصحيح لا نهاية لها.
 * ورقة على باب كتبها يصيح الطاهر «زناكم و.. وجدناكم ..
 سوف نحاول مرة أخرى».
 * زادت نسبة الرجولة في الإناث ونسبة الأنوثة في الرجال غداً
 باكراً تزيد نسبة الخنوة.
 * ما أشد عريك لا أحد يتفرج عليك.
 * لا تضع يدك في جيب سروالك ماذا سيقول عنك العم فرويد؟
 ضمها في جيب جارك.
 * لسنا من برج واحد ومع ذلك أنا عاتب على السنونو.
 * كلاهما على حق: البحر واليابسة.
 مضى وقت طويل على زواجهما، ووقت أطول على انفصالهما.
 ومع ذلك لا يطبق أحدهما إبتعاداً عن الآخر ولا يتشويان كما
 يبدو العود للرباط المقدس. كلاهما على حق، ولكل أسبابه. ولا
 فائدة من التدخل .
 * خيط الحقيقة.
 في كل مرة أمسك بطرف الخيط وأشدّه إلي ، أفساجاً به ينقطع،
 ولكنه مصنوع كيما لا يمسك به أحد ويشده إليه. هل ينبغي لي
 أن أباشر البحث عن طرف حيل، كنتك الحبال الغليظة الخشنة
 التي تلتف على البكرات الضخمة في الصمراء.
 من أومعني بالبحث عن الحقيقة؟
 * بالطبع فإن الربيع يروقني: الصحو الرائق، زهو الألوان،
 تهرج الأشجار، سخاء العشب، الوعور المتفتحة، لغات الأولاد
 وتقاؤل الزوجات .
 ها أنتي اعترفت إنه يروقني، وكما يروق للمرء طبع طيب ومزاج
 معتدل ومقعد مريح. على أنني أمقت ذلك القسط المحووظ والناظر
 من المجاملة. الربيع يسرف في المجاملة والخمرة، قياساً
 بالصيف العمريج والشتاء العنيف والخريف المتشرف . وتلك
 الأوقات المختلطة الغرائزية المتصلة بين الفصول.
 * جذور تعرب في الطبقات السفلى، أسماك تسبح في الأعماق
 طيور تحلق في الأعالي.
 زواحف وبشر وحيوانات تدب وتتزاحم بزهو وخيلاء على أنعم
 الأرض.

حلمت بحياتي،
 * البريد فكرة ميتافيزيقية.
 * المعنى ينضج كالتمر. يحفظ منلها ومنلها يؤكل.
 * نسبت الطبيعة . أشك أنها تتذكرني.
 * البطاطا طيبة مفرطة الطيبة يطأها الطامعون والطارف ولا
 يطيب الطهارة خاطرها.
 * دعه يرن.. الجرس يزهو ويقتات برئيته.
 * الحاسوب الطبع هل يطبعك لوجه الله؟
 * لا يراقبون به: يكفي أن تكون ثيابه مفسولة حتى يتهموه
 بالنظافة.
 * سخرية تأسفة منفردة، فلا يبكي المرء وحده فقط، بل يضمك
 وحيداً أيضاً.
 * أولادك يتقاذفون كرة مع أولاد عمرك ما يتقلفونه أم
 رأسك.
 * يرجى اصطحاب الملائكة.
 * مخلوقات الفضاء مصابة بفصام. مخلوقات الأرض بالجذام.
 * تأخر وصول حمورابي إلى الفندق.
 * اعتذر المذبح عن عدم الإجابة على أسئلة كونفوشيوس.
 * عباد الشمس آلة الطبيعة الكاشفة عن الخجل.
 * النوم سفر . الفرق أنك تجهل أين يملك هذا السفر.
 * تحمل ذات نفسك، تروح وتجيء بها وهي ساكنة لا تريم.
 كابنة خالكت التي تتدرب على المدينة. لماذا لا تجعلك هي .. أين
 تقسيم العمل الذي عنه يتحدثون.
 * لا تبك يا وطني الحبيب.
 دعهم ، من طال مكوثهم على صدرك، ينشجون في صمومهم
 ومنامهم. واطبع لعنتك الأبدية، على جلودهم وضماثرهم وعلى
 ضحكاتهم الخنوقة.
 الصيوف الثقلاء ، الكريهون، للمسعودون غير المرغوب فيهم.

* قاص وكاتب من الأردن.

الخارج نوا من العدم

قصة : ستيفان فيري

ترجمة : أحمد النصور *



بتعاطف مخلص مع (شامبوليون)، متأكد أنه كان قريبا من الهدف وغير قادر رغم هذا على تأخير الموعد.

بعد نصف قرن من التجوال، لم يعد الكاتب يشك. كان متأكدا أنه صنع من ريشته شيئا عظيما، متفردا ، شيئا يملكه بشكل كامل، أكثر من هذا عمل إليه ينتمي هو بشكل قاطع.

سنة عشر عاما وهو يهب كل وقته أرضية غرقته كانت ممثلة، ببطاقات سياحية وبحرية تغطي الجزء الأكبر من الشرق الأوسط، وبكراسات مطوية من كل نوع أيضا، مما كان يمنع الزائر من وطء الأرضية بقدمه. بلا أهمية. الزائر كان قد تغيب بشكل فضولي مع التقدم الذي كان يحرز به في عمله.

هذه الكومة من الوثائق المتحركة جاءت لترسو حول طاولة من خشب فظ كانت تقوم بمهام مكتب. وكانت أيضا ممثلة بوثائق مختلفة ملاحظات مأخوذة خلال رحلات أيام الشباب، ملصقات قديمة، صور ووثائق أرشيف مسروقة من مستودع كانت البلدية تستخدمه لوضع أي شيء فيه.

موضوع روايته ٤ لم يكن الرجل العجوز يتكلم مطلقا عنه، أو قليلا. أصداؤه القليلون كانوا يستطيعون بشكل بسيط القول عنه أنه يتعلق بجهد جبار وطموح يبحث في ولادة علوم ما

كانت السماء بلون أزرق مشوش، أزرق كليلية من ليالي (كورسيكا). وفي ذلك الصباح، كانت السماء مكفورة.. مكلفة بأن تعطيه إشارة. لم يكن ينتظر جواب سؤال ما، إشارة فقط. الإشارة بأن شيئا ما، لا يهم ماذا، قد، أو أنه، سيتغير، هو، كان كاتبها، لامن هؤلاء الذين يبيعون أنفسهم في السوبر ماركت، ممشورين بين أدوات الاستعمال الكهربائية، الفواكه والخضراوات. كان من هؤلاء الذين لا يبيعون أنفسهم

الكتابة فن انائي، على شرط اعتبار الأدب كشكل من أشكال الفن بالطبع، وسيلة تعبير ما، ربما لم تكن الإشارة تأتي. الشجاعة بدأت تشفق جبهته، تشققات عميقة كما الضجر.

جسم صغير متوقف عن النمو بفعل سنوات من الشكوك. بنظارات كثيفة لقصر النظر، ويد نحالة متشنجة على قلم حجر سائل رخيص. نظرت، مندمجة بنافذة غرقته مائلة السقف. كانت تنقب العدم، تشابه سقوف بلا اسم التي وحدها ربما تستطيع تمييزها هوائيات التليفزيون التي غرست فيها، كأنها حيوانات تخص كل منها قبيلة أو كأنها تلال شعائرية

هذا العدم كان يسمح له مع ذلك بالبحث في ذاكرته البهلوانية، التي أصبحت مهتزة بسبب استخدام كسول.. كان الكاتب يعرف الوقت القصير الذي بقي له. لم يكن الموت لهذه اللحظة المباشرة، لكن الشيفوخة كانت قد اتخذت مسكنا في جسده العجوز. وهذا لم يكن ليبيح فوق الحد. كان هذا قد تبدي كصير كل واحد. مع ذلك فقد كان في الأوقات الأخيرة يص

* نفاص ومترجم من الأرض

متكرر، شيء لم يكن من عاداته حتى تلك اللحظة . كل مرة كان خروجه مدفوعا بالآمال أن هذا الكتاب كان قد استمر بالعيش رغم سبعين عاماً من النسيان تقريبا . بحثه عنه في المكتبات لم يؤد الى نتيجة . أم أنه كان قد استخدم كافة الوسائل الحديثة في الاتصالات. الكتاب المذكور لم يتم أبدا إعادة طبعه . عدة مؤلفين، أوروبيين وأمريكيين كانوا هم أيضا قد انكبوا على دراسة التقاليد في مصر القديمة، لكن عملهم، الذي كان زمتيا أكثر قربا تكشف عن كونه قليل الجدارة بالاهتمام.

الرجل العجوز وجد نفسه مجبرا إذن أن يطلق عنانه في بحث ممل عند مؤرخي آثار غالبا ما كانوا قليلي المعلومات أو عند بائعي الكتب أكثر من الكتب نفسها. لكن الكاتب صمد برغم كل شيء مدفوعا من أرق إمكانية أن يضع أخيرا اللمسات النهائية لروايته. انكب ببحث مصنف، لا يتوصل أثناءه للادساك بأثر لكتابه إلا لكي يلق هذا الأثر من جديد.

لقد امتلك الحق بكل الاخفاقات بائع كتب مستعملة. خارجا من خموله لمسبب تجهله، جلب له غرقة جريدة من الستينات وتبحث في فن الفخر للملوكي. آخر اكد له بأن لديه، بدون ظل لشك . الكتاب المطلوب، وعاد خائفا، ثالث اكد له بأنه رآه في المكتبة البلدية. التي كان الكاتب قد فتشها بفريل لاسابيع عدة، آخر قدم مقولة أخيرا مفادها أن متحف علوم القراعة بالقاهرة يحتوي بلا شك على نسخة وهذا قبل أن يدير له ظهره متوجها لزيون لخر يود الحصول على يفسح نقابات للسخيفة باربارا كارتلاند... باختصار، فالوقائع لا تتخذ تماما للسباقات المأمولة في البدايات. لكن حين بعدها بعدة رسائل لقسم الارشيف في المكتبة الوطنية، لكن بحث وصله أخيرا جواب ، فقد كان لا بلاغه أن ليس لديهم أي علم بوجود كتاب ، كهذا، كاتب الرسالة هذه اغتمت الفرصة ليطلب بأداب لمراسله أن يتلطف باعماله بأي تقدم يحصل في أبحاثه. لا شيء كان في هذه المرحلة يدل على أن مسعى العجوز سوف ينتهي نهاية ايجابية .

فقط بعد ستة من الاخفاقات المتكررة حدث شيء لا متوقع: تاجر كتب مستعملة مجهول لحد ذلك الوقت، أعلن فجأة وبمصاريف كثيرة ، عبر الراديو والصحف واسعة الانتشار، وصوله حديثا للمدينة. الاعلان كان يتكلم عن عدة مئات من العناوين المختلفة، تهتم بأعمال متنوعة بشكل غير معقول، ويتيجح الاعلان بشكل خاص ، بقديم وقيمة بعض منها.

كان الاعلان يضيف (هاتوا لنا الدليل أن الكتب التي تبحثون عنها قد وجدت، وإذا لم تكن في مخزنتنا، فإننا نلتزم باهدانكم عشرة أعمال من اختياركم) . مبدئيا ما من شيء كان يسمح للكاتب بأن يتخيل العثور على كتابه في هذا المكان من دون الأمكة الأخرى. مع هذا مزودا بالعنوان وبصورة عن الاعلان الذي ينص على صدور بحث عالم الآثار المصرية. اتجه الى هناك.

وراء الطبيعة في بلاد فارس، عن تطوره، ونزوحه ، في الساعات الأولى للبشرية. كل هذا محكوم بحكمة روائية. كان البعض يضيف : (أن ينجح أبدا!) . وآخرين : (ما دام أنه يجد نفسه..). كان قد توجب على الكاتب نفسه ملاحظة أن مشروعه قد كان يبق ختمها بلا مفاص. لكن بدلا من أن تثبط عزيمته، أخذ في مضاعفة جهوده متاكدا أنه قادر على اوصول مشروعه شاطيء الأمان. رغم كل شيء، فقد جهد كثيرا في تمحيص الوثائق بالذقة الأكثر اكتمالا من الجهد، إلا أنه لم يكن يتمكن من إعادة لجم القطع المتناثرة من سرده. حتى هنا فالفصول كتبت تقريبا رغما عنه. لقد نضجت في داخله. ولم يتبق عليه سوى قطعها لوقت طويل جدا، كان قد امتلك الشعور بأن الكلمات تهرب منه قبل أن يكون الحبر قد أمسك بهن وهو ينشف والآن قد وجد الصياغة. ما أن كل هذا لا يكفي !! أوه، بالطبع كانت الفصول جميلة ومعتمى بهن بشكل خاص أن كان على مصميد قيمتين الأدبية أو التاريخية ، لكن ما دمن قد امتلك روحا الآن، فإن ما ينقصهن الفلتاح الذي يسمح لهن بالتفصيل معا.

انخرست فجأة الرشقة قبل أن تعاود الهبوط فوق الخشب. إنظفا الرأس قبل أن يستريح لكيلا ينضب ولكي يعاود الانطلاق كان متوجبا تغذيته.

مرة أخرى وجد الكاتب نفسه بمواجهة هذا الفقدان غير المحتمل الشعور في ذات الوقت للمطمئن والبقيض بأن القطعة التي تنقصه لأجل انجاز عمله ليست بعيدة. حاول عدة مرات الانتفاف على المشكلة، لكن كان قد تجتم عليه الاعتراف بأن القطعة المفقودة كانت في نفس الوقت المفتاح الرئيسي الذي سيمكنه من رفع دعائم عمله .. الإشارة جاءت أخيرا من السماء، لكن بطريقة مثيرة . كانت بحثا متعلقا بالطران سنوات الثلاثينات، ووجه عند بائع شامض للكتب المستعملة، كانت الشيء الذي أعطاه اليقين المطلق بأن ما يبحث عنه موجود فعلا. الملك الأصلي للكتاب كان قد قص متعلقات متنوعة من جرائد ذلك الزمن والصقها فوق الصفحات المخصصة للملاحظات الشخصية. لم يكن أي منها بحق ذا أهمية كبيرة، وكان الكاتب سيتناسهن بسرعة لولا أن الصمغ كان قد فقد شيئا من قدرته على اللصق مع المقالات، نجت بمعززة إحدى الدعايات التي جعلت الرجل العجوز يخلج كانت إعلانا يتعلق بمناسبة صدور كتاب يبحث في أعمال السمر بمصر القديمة. أما الاشارات الدقيقة عن مستوى الكتاب فقد كانت قليلة، لكنها كانت كافية لتسمح له بتفحص المستقبل بتقاول ، كانت هناك صعوبة واحدة. اسم المؤلف كان والأسف قد ناب في الصمغ ولم يكن هناك شيء يسمح بتحديد الجريدة التي منها تم أخذ هذه القصاصة.

في هذه الأثناء . أخذ الكاتب في الخروج من بيته بشكل

صدقا، لم يكن يعتقد أن يجد هناك مثل هذه الجزرة. لقد فعل الإعلان فعله. كان الحانوت منتلًا، ضحية لهجوم فعليٍّ من حشد من الكائنات غير المحتملة. بشكل مرثي فقد كانوا مهتمين بالأسعار الرخيصة أكثر من اهتمامهم بالأدب. رجل الأدب تم تقافه في كل الاتجاهات. مواجه هؤلاء المتوحشين الذين كانوا يعثرون بأصابعهم الصقعة كتبًا ذات قيمة عالية، وقد عانى من صعوبات جمة للحفاظ على بربوذة أعصابه. شعور كان متقاسما مع بائع الكتب الذي اضطر إلى الدخول في المعصة لأجل الحفاظ على أملاكه.

حينما أصبح كل شيء تقريبا هادئا، عاد البائع ليحتل مكانه خلف صندوق المحاسبة، الذي كان أيضا عارضة زجاجية للكتب الأكثر ندرة. تقدم الكاتب بابتسامة صادقة وفرد بخجل الورقة التي صورها عن الغزال.

أمسك البائع بالوثيقة الممدودة وعقد فجأة حاجبيه - أقترض أنكم لا تعرفون اسم المؤلف.

أجاب الزبون بقلق أنه لا يعلم حقا. لكن محادثته طمأنه قائلا له ألا يقلق، بأنه يعتقد بإمكانية إجابة طلبه. اختبى في العلبة الخلفية للHANOUT، شارك المؤلف وحيدا مع انتظاره.. عاد بعد عشر من الدقائق معتذرا لتأخيره. لبسامة كبيرة كانت قد شكلت شفقي

ولدي متأكد بأنه رأى هذا الغلاف في مكان ما، والعنوان يعني له شيئا

ابتسم الرجل المعجز بدوره.

- لكن غلط .. أضاف مالك المحل، يتوجب عليكم أن تجدوه في هذه القفوس! إنكم تتفهمون .. لقد استقررت لتوي هنا ولم أحصل على الوقت الكافي لوضع قليل من الترتيب في كل هذا..

تابع الزبون الأصعب الذي كان التاجر يشير به نحو ركام من الكتب ووعي للمرة الأولى حجم الكارثة. حينما لا ترقد ببساطة في علب كرتونية مبفورة ومفيرة، فالجلدات كانت قد وضعت لكيلا نقول رميت على جبل فوق رفوف مهترزة لا تنتظر سوى نفخة لكي تنهار فوق المتطفل الساهي.

تجاوز الكاتب مع ذلك هذه الصدمة. قائلا لنفسه إن الأمر هنا يتشمل في كونه آخر محاولة. جعله هذا يبتسم ويشمر عن ساعديه مفتشا بدقة منهجية كرتونية بعد أخرى رقا بعد رفا كان يحل العقدة. أحيانا فإن زبونا عديم الذمة وغير كتوم كان يعطل بطله لكن لم يكن يعير ذلك أي اهتمام

كانت دقة الرجل الحجوز من الكمال لدرجة أن بائع الكتب كان أحيانا يسأله أين يقع هذا الكتاب أو ذلك، حتى الزبائن كانوا متأكدين من أن صاحب الحانوت الفعلي هو الكاتب.

مع مرور الوقت، كانت الجهود تصبح شيئا فشيئا مؤلة للعجوز، الذي لم يكن ليرتاح. يوما بعد يوم، خلال عدة أسابيع، كان قد غنث الزاوية الأصغر في المكتبة، متأسفا من أن التاجر

كان يرفض له الدخول لمحله أيام العطل.

حينما أخذ الإحباط بالاستيلاء عليه، وقع على خيط جعله يستعيد ثقته: كتب تاريخ لنهاية القرن التاسع عشر وبداية قرنا هذا.

هذا الخيط كان يحتوي على مئات من المجلدات. لا شيء بالمقارنة مع العناء الذي تم بذله من قبل. أثناء بضعة أيام بدت له كأنها شهور، أضفى الكاتب غير قنابر على متابعة أبجائه الضمنية. كان الشتاء قد تسلسل بتكم في الشوارع ولم يستثن موكبه الطويل من الميكروبوات الرجل المتعب العجوز. أخفاؤه تم بالطبع ملاخطته من صاحب المكتبة، لكنه لم يتخوف من ذلك. وقال لنفسه بأن زبونه الأكثر مواظبة قد انتهى أخيرا بالعثور على ما كان يبحث عنه في مكان آخر.

رجل الأدب لم يكن قد استعاد بالتمام عافيته من الرشح. حتى قفز داخل حذاءه البالي لمعاودة سلك الطريق التي قطعها مرات ومرات والتي توصله للHANOUT، لم يسه في الطريق. ومعتلي بفرح غير ممع على كل شخص متواجد بهيوم سعيد، مسرحية!! ابن مالك المحل تعرف مباشرة على القادم الجديد واندفع رأسا إليه، لبسامة موسومة فوق الشفاة! أه سيدي المقدم! سوف تنجون من الفرح خلال غيابهكم، زوجتي وأنا وضعنا الأمور في نصابها في أشغال أبي الآن كل شيء مرتب حسب الحروف الأبجدية سيكون الأمر أكثر سهولة لكم الآن تأكد الكاتب من مصداقية أقوال الشاب ملقيا بنظرة حزينة حوله ثم تمتع بكلمة، الرنين منها كان يعملنا بفضول على التفكير به مدفلا..

خرج .. جفونه كانت بصعوبة تستطيع احتواء الدموع التي تدافعت فيها.

قبر الكاتب لا يتميز بشيء من أي قبر صغير وكثير. حتى حين لا تمطر .. مزهر أحيانا لكن في أغلب الأحيان بسبب حارس المقبرة المهتم بالحفاظ على ما يشبه العدالة بين زبائنه منحوت على شهادته اسمه وتاريخه.

في الأسفل صورة مسحوبة من اليوم ذكريات واحد من أقربائه.

في الأسفل أيضا: أربع كلمات منزوعة بمعجل من إحدى قصصه التي كان قد كتبها في شبابه ، والآن مجردة من معناها لكونها منزوعة من سياقها.

• وطني هو كتابتي

• باللاتينية في النص

• ستيفان ميري، قاص وصحفي فرنسي، القادم من الأردن بضع سنوات بغير الآن في الصين.

هذا مساء جميل جدا

مها بكر*

تتبعني الظباء لامباليات بالأجراس ربما تالف
براريك ولا تعود منها.
تتبعني النجمات لتعيد لها رسائلها ثم تغيب بعدها
عن نافذتي وأصابك تؤلّف لي سماء أخرى وأساور
أجمل.

هذا وقت جميل جدا.
لتضع يدك في يدي ثم تكثر أصابعنا.
ولاعترف لك أيضا بأنني الأرض التي ضلّت كثيرا
وبقيت أرضا.. ولك.

هذا وقت جميل جدا
أن تسمع الأرض وهي تكيك.
لتعود إليها مزودا بالألوان والخشب، وبصرة من
قمع جميل تناديها ثم تقف لك برمتها.

هذا وقت جميل جدا
لتضمد ورق الدوالي وتنقذ العنب من حمته، يعذبه
أتين الورق وهو يفقد في أهدافك.
هذا وقت جميل جدا.
لثأت وتصب عيناك الدمع على الجمر كله.
وترى ألم الأحلام الغضة وهي تصلي بين النبض
والنبض لأي هواء قادم منك.

هذا وقت جميل جدا
لتجوب يداي ثم تعيد الروح للوحة القيمة في الإطار
الخائف من الجدار بأن يروي دمعك.
هذا مساء جميل .. جميل جدا.
لثأت وتقول للكرز أنت لي.
أنت لي.

* * *

لنفاجيء الخوخ بمجيثك الحلو.. تفرع القلب بملء
القلب حاملا.. بعينيك القمر الذي كنت تعدني به ثم تكذب
حاملا.. الأرض شاهدا كم تتعذب تحت قدمي وروحي
تقول لك أكثر من أحبك.. أكثر.

هذا مساء جميل جدا.
لتفرّ يدك بالمشتهيات من السكر والنعناع والطبيب..
وترثرة الاقراط وهي تحدثك بحرارة كيف يفتق الخرز
وبريقها يذوي.. ويموت وكبي تطلق صوتك حتى آخره
وتردم جزن يلا.. كم بكثني وقدماي تذرف أصابعهما
بهتا عنك.

هذا وقت جميل جدا.
لافتح لك القلب حتى آخره وتفتت الخرائب ثم أترك
براري على هواسها دون خوف لأنها ستختارك.. تاتييك
مغطاة بسنابل طيبة القلب وبغزلان لم تدخل المدرسة بعد
وباحجار ليس لها طبائع الحجر..

هذا مساء جميل جدا
لترى لوحة الهضاب وهي تنتظرك.
ولتطفيء الوحشة حتى آخرها وتطفف ما يحلو لك
وما يطيب أشعل لك البخور جميعا.. ثم أرتمي عند قلبك
يتبعني البيت بما فيه البركة العتيقة.

المصاييح المتأخرة في السن.. الخراف.. الصيصان
والسور أيضا ينسى وفاءه لأمي ثم يتبعني دون أن
يخبرها بذلك.

يتبعني الحمام.. وهو يعاند إصابات روحه،
وهو يعاند الأصابع الشائكة.

* كاتبة تقيم في ألمانيا

العدد الثاني عشر، أكتوبر 1997، نهج

- قالت الفتاة للصغيرة (أوينك) ... (أوينك)

- سالها ماذا قلت؟

- أجابت الفتاة : أوينك أوينك

- ماذا ردها الأب الصغير ثلاث مرات ثم أمسك الفتاة

بعنف ورفعها عاليا فوق رأسه ثم أنزلها بسرعة إلى الأرض

- قالت الفتاة الصغيرة وهي تتلمس كاحلها ، ماذا فعلت؟

- فقط أمسكي بيدي ، صرخ بها الأب الواهن الغاضب.

- مدتت رأسي من النافذة وصرخت به ، توقف .. توقف

التفت الأب الصغير وهو يرفع يده فوق عينيه كي يرى

بوضوح وقال ماذا؟

- قال صديقه ، هيه من ذلك. اعتقد إنني صديقة للعائلة أو

ربما معلمة.

- صاح قائلا من أنت؟

أزحت إصبعي الأقحوان جانبا كي أتمكن من الاتكاء

بمرفقي على حافة الشرفة والانحناء إلى الأمام.

ذات مرة وقبل وقت قصير كانت عمارتنا السكنية تمتلئ

توافدنا بنساء مثلي حتى الطابق الخامس، ينادين على

الأطفال ليتكروا اللعب والحضور لتلقي الأوامر والتعليمات.

هذه الذكريات تقودني للقول مباشرة : أيها الشاب أنا امرأة

عجوز أشعر بسبب كبر سني أنني يجب أن أسأل وأن

أسدي النصيحة.

- يضحك بحرج وواضح وهو يقول لصديقه أطلق النار على

ذلك الرأس الأسيب إذا شئت لكنه يمزح بالتأكيد. أنا أعرف

ذلك ، فقد وقف ماعدا بين رجليه ويده خلف ظهره ورفقه

ترتفع إلى أعلى كي يراني ويسمعني.

- سالته كم عمرك ؟ أظنه حوالي الثلاثين .

- ثلاثة وثلاثون

- دعني أقول لك أنك من جيل يتقدم على أهلك في موقفك

وسلوئك تجاه أهلك.

- حسنا ، هل هناك شيء آخر يا سيدتي.

- أحبيته وأنا أنحني بوصفين أو ثلاثا إلى الامام فتشكك

خطورة علي ، يا بني يجب أن أخبرك أن اللجانين من الرجال

يرغبون بتدمير هذا الكوكب الجميل. إن قتل طفلان من قبل

هؤلاء الرجال أصبح يشكل إرهابا وحزنا حتى أنه أصبح

يؤثر على أية متعة يومية لنا.

- صرخ قائلا خطية - خطية.

انتظرت لحظة. لكنه استمر في التطلع إلي ، قلت له : أستطيع

القول مستندة إلى مظهرك ومشيتك أنك توافقني.

- أجاب إنني أوافقك ونعم صديقه بطرف عينه ، لكنه أدار

وجهه الجاد نحوني وقال أجل - أجل -

قصة : غريس بالي

ترجمة : عامر الصمادي *

ينتظر الآباء الصغار من خارج المدرسة يا لها من رؤوس
مجعدة وشوارب بنية ظرفية ، يجلسون على أليانهم يأكلون
البيتزا ويتناقشون . إنهم ينتظرون جرس الساعة الثالثة بعد
ظهر يوم ربيعي كما توحى به النظرة الأولى خارج النافذة. أمك
صندوق نباتات زينة في نافذتي به نبتة الأقحوان الخضراء حيث
يمكنني مشاهدة الآباء الصغار عبر وريقاتها. يقرع الجرس
فيخرج الأطفال من المدرسة وهم يندافعون عبر البوابة المفتوحة
يشاهد أحد الآباء غفلته الصغيرة لا أدري هل هي صينية؟

إلى الأعلى قليلا ... أعلى - أعلى ، ويرفعها فوق كتفها ، أعلى -
أعلى ، يقول أب آخر وهو يرفع ابنه ، يجلس الطفل لثوان فوق
رأس أبيه قبل أن ينزلق إلى كتفها ، مضحك جدا ، يقول الأب.

يتحرك الأبوان . يمران تحت نافذتي مباشرة والطفلان لا
يزالان يضحكان يحاولان أن يتهاكما بسر ما ، بينما الأبوان لم
يكملا حديثهما بعد أحدهما ضعيف البنية وابنته كثيرة الحركة.

- قال لها ، كفي عن ذلك الآن.

* قاصر من الارسل

- إنني أوافقك.

حسنا إذن، لماذا ثارت شائرتك على تلك الطفلة الصغيرة التي لا يعلم مستقبلها إلا الله، لماذا كدت أن تسحق تلك الطفلة الصغيرة وأنت تلقي بها إلى الأرض بغضب لا يسيطر عليه.

- قال الأب الصغير : دعينا لا نتماذى كثيرا ، لقد كانت تقفز فوق ظهري الضعيف وهي تنادي أويئك -أويئك.

- متى غضبت أكثر عندما قفزت فوق ظهرك أم عندما قالت أويئك -أويئك؟

- حسنا رأسه الجميل ذا الشعر الداكن والمصنف بعناية وقال أعتقد عندما قالت أويئك.

حسنا هل سبق وإن قلت أويئك ... أويئك؟ فكر جيدا ، قبل سنوات ربما

- كلا أو ربما -ربما.

- من تتذكر بهذه الطريقة؟

ضحك ونادى صديقه هيه ... كهن ، هذه العجوز لديها شيء ما، ضحك وتذكر قليلا. الشرطة، أجل الشرطة في إحدى المظاهرات .. أويئك أويئك

- ضحكت الطفلة الصغيرة وقالت أويئك .. أويئك.

أجابها والدها بغضب وأضح أخوسي.

- ماذا تستنتج من ذلك؟

- هل تظنن أنني غضبت من (روزي) لأنها تعاملت معي وكأنني ذو سلطة، هذا ليس من طبعي ، لم ولن يكون.

- كان بإمكانني أن لاحظ سعادته وبتمسامة الوساعة اللطيفة وهو يتذكر ذلك، وهكذا اكملت ، لطفاء هؤلاء الصغار فهم نماذج محبة لا يمكن أن يكون عليه آخر جيل من الجنس البشري، لماذا لا تبدأ مرة أخرى من جديد، من عند باب المدرسة وكان شيئا من هذا لم يحدث أصلا.

- شكرا لك، قال الأب الصغير، شكرا لك، من الرائع أن تكون حصانا ، قال وهو يمسك بيد روزي الصغيرة . تعالي يا روزي .. لنذهب ، وقتي ضيق اليوم، أعلى .. أعلى ... قال الأب الأول، أعلى .. أعلى ... قال الأب الثاني.

لنصعد صرخ بها الأطفال بينما الآباء يصعدون أصواتا كصوت الخيل، نخذ الأطفال صغورا كأنهم وكانها يطون خيل وهم يصرخون ، لنصعد .. لنصعد ، واتجهوا نحو الغرب.

ملت إلى الخارج قليلا مرة أخرى وقلت : كونوا حذرين .. توقفوا لكنهم كانوا قد ابتعدوا أوه .. أي شخص يجب أن يكون حصانا سريعا يحمل فارسا جميلا محببا ، لكنهم يتجهون نحو واد من أخطر زوايا الشوارع في العالم، وربما كانوا يسكنون خلف ذلك التقاطع عبر شوارع خطيرة.

إذن يجب أن أغلق النافذة بعد أن أبعد نبتة الأبقوان برائحتهما اللصيفية الصاعدة ثم أجلس في ذلك الضوء اللطيف وأتساءل كيف يعودون بسلام إلى بيوتهم عبر أحلام الطعام الخفيفة وأحلام الصناعات الكبيرة، أتمنى فقط لو أنني أستطيع مشاهدة كيف يجلسون إلى طاولات مطابخهم لتناول وجبة صحية تتألف من عصير البرتقال أو الحليب مع المعجنات قبل خروجهم للعب في ذلك المساء الربيعي؟

• صوت يشبه صوت الخنزير

غريس بالي

ولدت الكاتبة غريس بالي في مدينة نيويورك عام ١٩٢٢ ونشأت بها وخلال داستها في كلية (هنتر) استطاعت أن تطور اهتمامها بالكتابة بشكل جيد حتى أصبحت قصصها توصف بالقوة والحيوية وقدرتها على النقاط الكثير من مساهمة الحياة اليومية وسخريتها. ورغم أن القصص التي كتبتها قليلة من حيث العدد إلا أنها لقيت مع ذلك إطراء من النقاد وصنعت لها جمهورا كبيرا من القراء.

بعد أن بدأت قصصها بالظهور في أشهر المجلات الأدبية الأمريكية نشرت أول مجموعة قصصية وهي بعنوان «إنعاجات صغيرة للأنسان، قصص رجال ونساء وقعوا في الحب» وكان ذلك في عام ١٩٥٩، ولأنها كرسيت الكثير من وقتها لتدعيم اعتقاداتها الشخصية فقد نشرت بعد ذلك مجموعتين قصصيتين فقط هما «تغيرات كبيرة في آخر لحظة» عام ١٩٧٤ ومجموعة «في وقت لاحق من نفس اليوم» عام ١٩٨٥.

كتبت بالي ذات مرة عن الأدب تقول، ليس هناك قصة تكتب ولا تكون عن اللال والدماء، الناس وعلاقاتهم ببعضهم البعض هي الدماء والعائلة ومعيشتها، هي المال.

قصتها هذه التي بين يدينا «علق» قصة حيوية فيها قليل من الحركة وكثير من الحوار وتخلق شعورا متضاربا حول امرأة عجوز تقترسها مخاوفها.

ويتركها في المطبخ ، ثم يتوقف في ردة البيت برهة من الزمن حتى يخيل إلينا نحن نساءه الأربع أنه خرج أو أنه نام في قاعة الضيوف، لكنه فجأة يفتح علينا الباب ويبدأ في قرص هذه ، وضرب تلك وشتم الأخرى، ويصرخ فينا جميعا .
- تتفكرن علي بالشئ يا حطيات جهنم.. تتفكرن علي يا شرار النحس.

ونحن نصرخ ونقفز في أركان الغرفة ، ثم تهول الأخرى نحو غرفهن ، وأبقى أنا أمامه، وينحني العملاق إلي قليلا ويفرس نظرتي الحادة في يدي عيني ويقول لي بصوت خافت.

- أنت رأس الأفعى يا قارة القرآن ، لقد كن كالنعاج في بيتي، وحين تزوجتك نفقت السم في رؤوسهن الشبيهة بالبطيخ .. ساؤديك، ضربة ، اثنتان ، ثلاث ، ثم لا ينتبه لنفسه وهو يخلع عني ثيابي ، ويلعب معي لعبة العاشق الكتاب.

- مات يا أم رابع.

ماتت يداه، خمد صوته للأبد، وانطلقت شلعة عينية من هذا البيت القديم القديم

- مات يا أم رابع.

مات وانهارت كل أسواره التي صنعها حولنا.

كنت ما أزال مصددة في الفراش ، أتأمل ، فدموع أم رابع، والبيت الخالي من الغول حين خاطبتي رهيبة زوجة الثانية، لمن احتل العيش بدونه ، وظلت عمامة

المفلة

كلنا مغفلات

أنا الأخرى لم أتصور بعد كيف ساعيش بدونه، بدون زمجراته بدون ضرباته ، نظراته.. لا .. لم أتصور ذلك ولم أتصور أنه سيغيب لم أتصور مساهات دون أكياس الحصار والفاكهة واللحم ، وبدون مزاحات الغفن مع الخالة لم رابع.

مرت أيام ولم أصدق ما حدث.

مرت شهور .. وأنا (وعن) ، نترنح في الذهول.

والغول معلق في كل الغرف يترصدنا يسطر السمع لحكاياتنا ونحن نتلق عليه نوجع ونوشوش لبعضنا في خفوت ، نخرج خفية بعد أن نتلطف ونغطي كامل أجسادنا حتى الوجه، وندخل خفية ، ثم لم تعد (النعاج) تحبذ كلامي، ولم تعد تتصرف بمشورتي ، وذات صباح فحقت عيني على زغاريد رهيبة، كان العرس قائما، كن يرقص نصف عاريات ورجال غرب يصفقون لهن، والغول مايزال معلقا على الجدار، وأم رابع تبكي في صمت ، والغول لا يزعج، لا يقول شيئا، والوسط في ركن الصالة كافئني أنهنكها السبات. الوسط التركي والغول.. وأنا ، وأم رابع والعرس قائم..

لم أصدق ما أرى ، لكنني صدقت أن الغول مات.

فضيلة الفاروق *

استأبقتي الرعشة ، واسأب السواد على الدنيا من السماء، حتى سقطت أرضا مغشيا علي، وحين عدت إلي، وعيني بعد ما يقارب الساعة من الغياب عن هذا العالم كله، أعدت السؤال بحدود، وجرد، من وجهي أشعربه ساحة وعي لجيش من البشر أعدت السؤال بصيغة راوغة عنها الحقيقة، جذبت الخالة أم رابع رغبت لها بحرف ، أين الغول .. ولم أسمع منها كلمة ، انفجرت دموعها كالانفلاق، وأرتوت تصاريس وجهها الشقي بلوحة ألب ، سديتها ، ثم شهقت وابتلعت عمامتها بقوة وراحت ترتب على صدري

سات يا أم رابع .

دموعها كانت نفسا شجاعا لي لأطرح هذا السؤال بهذه الصيغة

الجريئة

لكنها لم تجبني ، نظمت دموعها تجري في عذوة ، وبأفاسها بين

الحذر والحزن تختبر بشفقة بكاء

مات الغول يا أم رابع

لم أصدق

كلمات رجلاي قليلين ، نيلتهما المصاحبة فقد كان يهودي أن أركض في كل أربعة البيت أن أفقت عنه في كل أركانه في كل زواياه، أغلني أجسه يفتني في ركن ما ويغرق السمع لما نقوله من روايته، دت أرأف، ولم يحتبه باردة لا حيايتها فيها ولا صراخ، باردة لا عرق سيبا وبير قطع من الثلج باردة لا عرق بيديها وبين سوطه الذي احضره من تركيا عصبيا لتديها

كان مقصر هذا الوسط يشبه الحية انرقطاء وكانت قمصنه هو

كالوت.

تتوعد بسانه رابع ، شارب عصبيا كالوت، فلم تمكنه كل هذا

البيك.

كان يسدل كل عاء، يموله اندي لا احداه فيه، بضمانته الرائدة ويرم شاربته شديد السؤال واستقامت الخيبة لا تفارق كل ملاعب ذهبي، يتسدم من أم رابع رسمي عصب قديميها بكيس الحضراوات والذمم والقائمية ويمر حديد سلهو العفن

حتدي يا أم اللعين، والسعي لي عشاء كعشبات اثثوك وأضعمني

عسكك نك تشمين فزاعة الطيور

* قصصة من الدارسة تدعى روت

مناحة على

كريم الأسدي*

(١)

في سهل مديد وفي ليلة قمرء ، وقرب نهري قديمين ،
عثرت عليك ، بعد غيابة بحث طويل كنت أنسى خلاله ملامحك
القديمة التي طبعتها على ذاكرة صبايا بقسوة ورفق..

يا الهي ' ما الذي حل بك؟
هاجعا وحديثك ، يدك اليسرى تحت راسك فيما يمينك
ممسكة بالجرح القريب من قلبك.. الجرح الذي تركته أبلى
طعنة من الطعنات التي اثخن جسدك..

كنت غائبا عن الوعي أو تكاد.. وسمعتك تدندن بكلمات
قديمة ردها خلان قدما فيما عينك تمومان بين الكواكب
والقمر..

قمر ساطع وكواكب لامعة لمواساتك في وحدتك
الوحشة^١

عريك ، وجسدك المغطى بالضوء ، وشحوب وجهك ،
والصفرة البادية على محياك ، والوميض المنبعث من عينيك ،
وهذا التعبير الغريب الذي امتزج فيه الغضب بالعتاب
بايماءات أخرى يصعب علي وصفها.. كل هذا أفرغني ، وأنا
أنحني على جثمانك..

النصال المتكررة قرب مضجعك ، وبقع الدم المتيسر
حول جسدك ، والكلمات الحارة الجاثمة حول شفقتك ،
والدمعات الطويلتان الساخنتان المنحدرتان على تحرك
وكيانك الفذ وهو ملقى على التراب المروي بطهر دمك..

كل هذا أنهلني وشتت رؤأي..
أذكر إلى الآن بهاء الحزن الحام حول مرقدك ، وجلال
الكرباء المشع حول جبهتك..

أذكر بطنك الخاوي وشفقتك الياستين ، وكيف وأنت
أمير الكرام شح عليك الأقربون بلقمة زاد وشربة ماء.

* قاص من العراق يقيم في برلين.

وبينما أيقن الآخرون أنك تحضر وتمضي إلى موتك ، كنت
دون أن تدري تخلد وتحيا وتتصّبغ نفسك ملكا على الجلال..
ولكم عز عليك وأنت العربي والسامر والزكي أن تمد يدك
طلبا لمعونة من أبناء عاتق وأصدقاء جاحدين وصحب أنذل..
الشمائل العظيمة التي لم أعرفها عند غبك ، والهيبة
الكبيرة التي لا يتمتع بها أحد سواك ، والقلب المحب الطاهر
الذي لم ينض إلا بين ضلوعك ، والحنان العظيم للتدفق من
عينيك كنهرين سخين: مزاياك وحدك التي سترحل معك إن
رحلت ، لذا هورك الأوغاد وغمرتك بضوء النجوم وشع عليك
القمر ، ولذا حفظت لك عهدك..

صديقي وسمرري أنت والوتين النابت في قلبي والأشعة
المغروسة على هامتي.. وحيث أوغل في البعد عنك أجدني قريبا
منك مصفيا لصوتك القديم يأتيني مطرزا بالطعنات
والشموس..

الاديم الرائع أنت الممتد فوق سهوب معطاءة كريمة
والضوء القادم من بعيد البعيد والهواء حامل الجرح والماء
واهب الحياة أنت..

ولأن الحياة صنيعك تعلقت بها تعلق الشاعر بقصيدته
والمثال بتمثاله والرسام بلوحته..

كي أكون وفيما لك لا أريد منحا منك.. فلقد منحتني ما
يكفي لست دعيا حتى أكلفك ما لا تطيق ..
في وحشتك وغربك ومرضك ومقاساتك وانفصاض
الأحباب من حولك وتحديق الوحوش بك واغتسالك بالضوء
أنحني اكراما لك .

(٢)

بينما أنت ذاهب في غيبوبتك ، تقلب طرفك في السماء فتتهز
الكواكب لسقمك ، بينما أنت معان وزام على شفقتك ، أرى هداة
تعبر وجهك بين حين وآخر فينعكس النور من جيبك وتعبر
ملامحك الذكريات صبايا يعبرن إلى الحقول وصباي يترجلون
عن الجياد ورجال ينزلون إلى القوارب ونسوة يسبحن
التنانير وقت الغروب وجهرة من الطيور تمر نحو خط الأفق
البعيد ولم تزل سابعة في دائرتك المديدة..

غاياب من النخيل بلا حدود تقابلها غاياب من البردى بلا
حدود.. بمر سابع مديد وصحراء مد البصر هي ذي
حدودك.. ولأنها فلتت من المكان إلى الزمان لذا استحال
تحديدتها واحتوتها الأبدية .

بينما أنت ذاهب في غيبوبتك ، تقلب طرفك في السماء فتتهز
الكواكب لسقمك ، بينما أنت معان وزام على شفقتك ، أرى
الأوغاد يكدون لك ولي ، نكالية بك وبمحبيك ، وأراك تعود إلى
الحياة.. انتظرك ، حتى بعد المات ، مماتي..

رجل الأدوار الثلاثة

محمّد القصبي *

- لقد أحببت

تلك بداية رسائلنا .. وبداية عملي الجديد المؤقت

تسألني

- أتصيحها جراحة مني؟

وقبل أن أجيب.. وما كنت أعرف بم ساجيب .. تجيب هي

- أنا اعتبرها كذلك!

«توجست خيفة من أن تكون مثل زميل لنا في القسم الفني يطرز برزاز عشرات الأسطة.. وبينما أنت تحاول أن تتذكر في أي جيب يقيم مندليك يلحقها برزاز الإجابات المسهية عن أسئلته التي نسيتها في زحمة البحث عن المنديل..»

«أظن أن أول انطباع سيرقي في ذهنك عبارة تبارك من خلالها ما أنا فيه.. فقد تابعت ما كتبت في الأعداد الأخيرة.. وعرفت راك في الحب .. قد تقول وماذا في ذلك يا ابتني؟! أن تسمي .. هذا معلم إنساني رائع في مسار حياته.

«كان زميلي المريض يستخدم هذا التعبير كثيراً في الرد على قاراته الناعمت في مفهومي «القلب الموحجة» كما كنا نسمي زاويته في مجلة «نون النسوة» .. لكن لا يعجبني تعبيرها «يا ابتني» قد يلائمه هو .. وقد قارب سن التقاعد .. أما أنا فدون ذلك بكثير..»

تتوسل

- أروك .. لا تتسرع في إصدار أحكامك ضدّي، لا تظن أنني امرأة تتلذذ بقصم أطرافها حتى تنزف دما والمأ.. فتتن .. أو قفط طواحين الفكر في رأسك حتى تنتهي سطوري.

«وما غرت من ثروة أجهزة التيكز بصحيفتي اليومية في الطابق الثالث أن تلك الزاوية بمجلة «نون النسوة» العبقة براحة النساء.. في الطابق الثاني عشر إلى أن يبرأ صاحبها من مرضه إلا لأربع رأسي من نقيع السياسيين»

- هل تعرف لماذا اعتبر عشقي لرجل وقاحة توجعتني؟! ... لأن هنا الرجل ليس زوجي..»

بداية مثيرة لنزعتي القربية في مجلة «نون النسوة».

- نعم .. فانا زوجة وأم .. ولسبب شيطاني أجهل.. عيبت بالجدار السميك لتلك العائنة المقدسة التي لا يحق لامرأة أن تطل منها على آخر.. انني أعترف.. واني مؤمنة بأن الاتحاد الإنساني الدموغ

* قاص من مصر بقم من سلطنة عمان

بالشرعية بين رجل وامرأة هو رحم خاص جدا..
داركض في فضول خلف السطور..

- وأسميه .. كل زواج .. رحما .. لأن من خلاله تنبثق تلك اللينات الخيرة السوية.. التي تعمر الكون.. لهذا لم تترك السماء علاقتها تنظم على هوى كل مختل أنثي.

«يا لها من مفارقة مضحكة إن كانت إحدى اللائي أعرفهن .. لو كتبتهن باليد لعرفت .. لكن صاحبتهن تلمتت بحروف الآلة الكاتبة..»

- وأردت دائماً أن الزواج نظام عقبري.. رغم كل الهجمات التي توجه له «أنا أجد الهجامين.. لكن ليس في حضرة الدكتور أمية وليس بعد أن أصبحت أمين سر زاوية للقلوب الموحجة..»

- وسر عقبريته .. حرف واحد.. ياء المتكلم .. رجلي.. امرأتي.. تلك الياء لا يقبل الرجل.. ولا تقبل المرأة أن يعبث بها أو تسلب.. لكني الآن أعيت بها.. حين فحنت ثغرة في جدار خصوصيتي لأخر .. هو أيضاً متزوج وله أسرة.. ماذا ينقصه؟! .. ماذا ينقصني؟! ..

«مع الدكتورة أمية ينقصني أنثي!! لا أظن أنه ينقصها شيء.. بعد أن أنجبنا طفلين أغلقت مسام جسدها بالضبة والمفتاح..»

- بالطبع تنقصه أشياء وتنقصني أشياء.. وأين ذلك البيت العقبري الذي يترقى سكانه حتى اللقيض!!
وبيني والدكتور أمية.. هي من خلال أبحاثها عن أغنام الأنايب .. وأنا..»

- ما ينقصنا لا ينبغي أن نسليه من الآخرين..

«لو تصلين .. سأضرب لك موعداً في المجلة أولاً.. ونسرى إن كان الأمر يستحق معاناة الإلحاح في طلب لقاء أخرى في الخارج!!»

- لدي إرادة أو هي من إرادة ميت.. غير قادرة على أن تجسد صراخ ضميري.. قوة تطهرني من عريضة هذا الشيطان!!

فماذا أقبل بالله عليك..»

الموحجة

ع... ١

«وما زال في الذيل بقية»

على فكرة .. لا تظن أنني ربة بيت خاملة تعاني من الفراغ.. زوجي يغيب عن البيت .. نعم... ساعات طويلة.. وكثيراً ما تنقضي طبيعة عمله أن يتأخر إلى ما بعد منتصف الليل.. لكن عملي أيضاً مقيم.. ويستولك جزءاً كبيراً من وقتي وفكري!! ..

ماذا لدي أقوله لتلك المرأة؟! .. بالطبع من السهل جداً أن أضعها تحت جبال من كلمات الوعد والتذير بنار جهنم.. وأهون من ذلك أن ارتقي أعلى منابر الوعد.. وأقذفها من عل بخبطة عصماء من ذاكرتي الثرية بمواعظ السلف الصالح.. «لو كانت ذهني زهدي» التي تجلس في مقعدي الآن لفطنت .. في العام الماضي حين حصل صاحب الزاوية على الإجازة عدة أسابيع أحالتها إلى مجلس أعلى للوعظ والسب.. نستقبل فتاويه الصارمة كل أسبوع .. ضاحكين.. ونحن نتذكر هذا الصباح الذي فاجأها فيه زوجها .. وهي مدودة عارية في قرأشها بجوار صحفي تحت التمرين لم يعض على وجوده في القسم الذي كانت ترأسه أكثر من شهرين.

وماذا لو عرضت الرسالة على نصف محوري الجريدة؟ ليس بالطبع ذاك النصف الذي نسميه بالعنبريين لانهم لم يعرفوا من النساء سوى زوجاتهم؟! لكن النصف الآخر.. فبعضهم سيسفر .. ويقول - لم تريد اننا لنكون الرجل الثالث؟ - فاحجمد رب باغته مكاشفة.. فيرى نفسه .. ويرىنا .. بطور تلك الرسالة .. انا شخصيا كنت اتفق اسرع تلك النصفه .. كان ذلك خلال حرب الخليج .. كنت اזור مستشفى عسكريا .. الفت انتباهي جندى امريكى بدا من خلال عينيه الزائغتين انا خارج جيب ميان الحرب .. كان صاميا بشظية في اعلى ساقيه .. اقتربت منه .. سألته عن شعوره .. قتل له تحديدا .. - لم تشعر بانك معني تماما في الحرب؟ لا اقصد بذلك .. انت كشكلى .. تم عمل هذه الحرب بمدينة لك قضية ما ؟

استمرت نظراته توهج في تبهيها .. كأنه لم يستمعني .. لكنه بعد لحظات مد يده داخل سترته .. وأخرج من جيب داخلي صورة قال بصوت واهن وهو يتأملها:

ترى - من الشيطان الذي يعتني زوجتي الآن في غرفة نومنا بمدينة لالاس؟!

أكثر شغفها الشديد بكل ما في وحدة أغنام الأنابيب التي ترأسها.
صديق قال لي مرة ساخرا:

وحيث صدقت .. عندما رأيت درايةً تعالي الجليل عارية
أسفل زميلي في الجامعة .. قربت ألا أراهن إلا هُناك .. وبرادوية
بدأت .. لكنهما أتتا أن تترنن قطعة واحدة من شيبها .. فسرادوية
خيالي .. قاومتها .. رجع رجع وهي تقاوم .. وربع رجع وأنا استعذب
مقاومتها وهي تخضع بيده .. إن لم يكن في مدفع الواقع .. ففعل
أسرة أخيلتي .. وربما أوصل ما بدأت أوالها ظهري .. وانزلق
بنعرة في سيات عتيق .. الموم أن حورونها النقية استسلمت!
تلك هي عقديتي إذن! حسنًا .. إن كان ما يقوله علماء النفس
صحيحًا من أن معرفة المريض بمشكلة بداية العلاج .. فها أنا بدأت
بالعلاج نفسي .. والفصل يرجع إلى صاحبة تلك الرسالة .. حين التقى
أنا ساخرها بذلك .. ربما بعد أن تستسلم!

ولم يجرس الهاتف .. عامل التليفون يخبرني أن سيدة اسمها د. أ.
ع ترغب في الحديث مع محرر باب القلوب الموجهة بشأن رسالة
بعثت بها .. أتأمل ذيل الرسالة التي أمامي .. ع .. إنهما في أمازلت
تدب تحت الجلود تلك الرغبة الفاضحة في أن أكون رجلها الثالث..!

دعني أكتفها ..

من يعطيني معجزة تؤكد لي أن ما أسمعه ليس فيينا..
تتوحد كل حواسي في أنني... تتضغط بجوارها في سماعة
الهاتف.. لكن لا شيء سوى تلك الأصوات الرقيقة القادمة من مكان
بعيد.. عرفت فيها قبل أن يخلق الخط مائة أغنام!!
تاملت نيل الرسالة و..أع، يا للهي .. أميمة عبدالعزيز..
وضمكت !!

الذي لم يعد سعيدا

عبدالله اخضر *

واربطها بإحداث مررت علينا معا، كل هذا مضى مثلما العمر، حتى تلك الليلة التي سكن النخل فيها تماما داخل أحشائي ولم يعد يتامل.

ليلتها بكيت كعادتي وأنا أقلب صور حياتي بذاكرة تقادم تعرية الزمن، تطل على نظراته الصافية العنونة من جذوع السقف، وتتبعث ضحكاته من مسامات الجدران. أرى مشيته المتعالية في لسان القنديل المنعكس ظلا ضخما على الجدار، بكيت حتى جفت مدامعي. أخيرا قمت فصيلت ركعتين ودعوت بالغفران مطولا له. بعدها أحسست بالأعياء يديب في مفاصل الهيأة، فتوسدت يدي وتغطيت بلعافه الذي لم أغسله لتبقى رائحته علققة به. لا أدري كم من الوقت غفوت، ولكنني عندما أفتحت وجدت موجات متعالية من الشصيرية تبدأ من رأسي وتنتهي عند أطراف قدمي. كانت كل موجة أشد من سابقتها.. تعوذت من الشيطان وقرأت آية الكرسي، ولكن الموجات تزداد حدة. وبدون إرادة مني وجبنتي أجتاز الدمليل لأجلس على إحدى درجات قبالة الحوش، لم يكن قد تبقّى من قرص القمر سوى رده. كانت قرون السطح ترتسم ظلا على الحوش قبالي، بينما والفاة، النابتة وسط الحوش يعتد ظلا حتى خارج البيت مغليا المنخل وبابه الضبابي. موجات للشصيرية تزداد حدة داخلي وأصوات الليل ملوفاة بالكلاب تتناوب الفجاء من مواقع مختلفة. وفجأة صممت الكلاب وإزادات لشصيري رني ووقف شعمر رأسي وأحسست ببدني ينتقل، ثم سمعت أنينا من بعيد.. أنين آدمي يعذب ويستغيث بصوت واهن.. أصغيت السمع جيدا وقد تحولت حواسي إلى أنن كبيرة، وعرفت أنه صوته.. نعم كان صوت سعيد، الذي لن أنسى رنة حياله ما دام هناك عرق يفيض في جسدي. قمت من جلستي كممسوسة أريد تتبع الصوت، درت الحارة كلها، فقتش ظلال البيوت، ومسحت بنظري العتمة كلها، ولكنني لم أر ما تمتد نفسي، فرجعت لأسوق لوعي إلى البيت، لاحظتها سمعت نباح الكلاب يعود إلى وتيرته، وبكيت بحرقه حاضنة لحافه، ونمت كأنما لم يحدث شيء، ولكنني حملت ليلتها بانثني وسط حوش البيت أزرع جذع سور يديب العيش فيه، بينما تهطل سحابة دموعي رواية جذعه الصغير.

إلى أمي العنودة

طوال سبع سنوات ونصف بكيته، وكنت متيقنة خلالها بأنه لم يمض. وأقنعت نفسي بأنه غائب عن عيني ليس إلا. وبأنه بين يوم وآخر سيخجل البيت، وسيجدي كالعادة عند زاوية الدمليل الشرقية غير بعيدة عن قاطور اللجعة، المعلقة على وتد يبعد عن رأسي بذراع واحد إلى اليمين وعلى ارتفاع قامة. أعرف بأنه لم يمض. ولذلك بكيت ليل نهار، حتى مل مني أحفادي وبنايتي وسائر أهل قريتي. ولكن الفجيفة كانت أقوى مما احتمل. ويدي وحدها كانت في النار. أما الباقون فقد هفتهم حرارتها قليلا. منهم مثل الذي يتفرج على حريق كبير يشعر بحرارته من بعيد. أما هناك في قلب النار فلا أحد يعرف سوى الذي يتقحم. وأنا بعد هذا العمر وجدحت زرعي وقد أدت عليه النار. وأن الأيام أخذته دونما ثمن. أنا التي عرفت مجاعة الحرب الثانية. ومررت على الوباءات كلها، ورايت الموت يحدق في ممرات كثيرة. وحتى تلك العصرية كنت أفكر فقط في كيفية مقابلة ربي بهدوء وثبات وطمانينة. ولكن أن تنقلب الآية وأجد من سيورتي هو من يتأوى قبلي، وأكون من يكفه، فتلك سكين في خاصرة أيامي الأخيرة. هو لم يمض، بل أنا مت على قيد الحياة، وهو يعتد داخلي وسيظل حتى يسدل ستاري الأخير.

ولكنني الآن وبعد ليلة الجمعة وفي العشرين من شهر جمادى الأولى لعام ألف وأربعة وأربعة عشر. علي أن أكفكف دموعي وأبكي بصمت. تلك الليلة فقط تيقنت ورايت بحواسي التي لم يذروها كبري، موته الثاني. موته الحقيقي. ليلتها فقط تأكدت بأنه لن يعود، وبأنه ليس هناك من داع لانتظار طوال الليالي. علي أرى طيفه بجانب إحدى الحجرات، أو أسمع غمغماته خلف جدار البيت الذي ربيته فيه ولعب بين جنباته، حتى أصبح رجلا وشعمة تدفء شتاء عمري. كان علي أن أنتظر.. وأن أصبر على أطنان الدقائق والساعات بقلب جمل. كنت لا أصدق ما يقصه البعض بأنهم رأوه مرة يشرب من بشر الحضاري، مرة يحوم حول بيت واحدة كانت خليلته فيها مضى. لم أصدق كل هذا. ولكنني وطيلة السنوات التي مرت كنت أنتظر، وكنت أفسر الظواهر الصغيرة وغير المألوفة لي.

* ناص من سلطة عمل



بقلم : جان ماري دوميناك *

ترجمة لطيفة ديب **



التقنية والحدثة



يرى علماء الآثار أن ثلاثة دلائل كشفت وجود الإنسان
- شعائر الموتى ، دليل الدين .
- الكلام ، دليل الثقافة .
- الاداة . دليل التقنية .

تعود الأدوات الأولى التي اكتشفت في أوروبا إلى قبل حوالي ١٥٠٠٠٠ سنة ، وهي تشهد بوجود «الإنسان» الواقف (أو إنسان جاوه) الذي ظهر في «أفريقيا» الشرقية قبل حوالي ١٦٠٠٠٠ سنة . والإنسان الواقف هو الذي اخترع التقنية التي سترافق المغامرة البشرية طيلة حياتها لكن الأدوات البدائية ، تلك التي اكتشفت في «شيلهاك» (منطقة «الوار» العليا في فرنسا) لم تتقدم عليها خلال ثمانمائة ألف قرن وقبل حوالي ٦٠٠٠٠ سنة تحسنت الأدوات ولم تستخدم النار إلا قبل حوالي ٤٠٠٠٠ سنة ، كما تشهد بذلك المواقف الأولى .

فالتقنية لم تنطلق ، كما رأينا الابطء ، ثم تسرع تقدمها . هذا التقدم الذي سيلم به أيضا بعض فترات من الكون . لكننا ألفنا هذا التسرع المستمر بحيث نكاد لا ننتقل أنه حتى في بدايات الحداثة ، يجب أن تنقضي فترات طويلة قبل أن تنتشر الاختراعات وتبلغ نقائصها . ففي عام ١٧٧١ ، صنع «كونيو» أول عربة بخارية . لكن الأخوة «سرويليه» لم يسرعوا على دراجتهم البخارية المثقلة الدواليب والتي تسير بسرعة ٢٥ كم في الساعة إلا في عام ١٨٨١ م . ومعروف كيف حصل بعدئذ تطور السيارة . ونهاية القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر يشكلان فترة ازدهرت فيها التقنية على نحو مذهل : البخار ، الكهرباء ، التصوير الشمسي .. ومع ذلك ، فإن فترة الحداثة الثانية ، تلك التي تبدأ حوالي ١٨٨٠ ، هي التي شهدت طفرة التقنية الهائلة : النور الكهربائي ، البرق ، الهاتف ، المحرك الذي يعمل بالبنفس ، الطيران الخ . وقد قلبت هذه الاختراعات حياة الناس والعلاقات الاجتماعية والبيئة . لكن ذلك يظهر في أيامنا على درجة من البهامة بحيث يصعب الاصرار عليه غير مجد . لننقل ببساطة . إن التقنية تنطلق على نحو يتزايد قوة وأنها أصبحت الظاهرة الكبرى في عصرنا والمحرك الذي يشاد حوله تطور حياتنا الاجتماعية — لكنه أيضا يشكل المسألة الأكثر أهمية والأكثر إقلاقا والأكثر مدعاة للجدل . فكل شيء يجري كما لو أن التقنية ، وقد أفلتت من حقلها الخاص ومن العقل الذي ولدها ، أخذت استغلالها وجرت العالم إلى منطق تستحيل السيطرة عليه .

✱ استاذ في مدرسة البوليتكنيك في فرنسا
✱✱ كاتبة وأديبة من سوريا

لقد وجدت التقنية في وسط الحداثة الوليدة ، ونلاحظ ذلك بالرجوع إلى الأوج «الموسوعة» الكبرى . فالتقنية تثير الحماس لأنها تظهر قدرات الإنسان ، هذا المخلوق الذي يحس أنه أصبح بدوره خالقا (لا يجب أن يكون الإنسان الألي هو الذي فتن اللب في السنوات الأخيرة من الملكية الفرنسية) . فمحيطنا ومشاهدنا الطبيعية وحتى كياننا الجسدي والاجتماعي أصبحت تعزى أكثر فأكثر ليس إلى «الله» بل إلى الإنسان الصانع ، على حد قول «فيليب روكيلو» . ووجود التقنية في كل مكان يستبعد الدين لصالح السياسة ، أي لصالح الجهد الذي يبذل من أجل إخضاع هذه السلطة الجديدة إلى سلطة أعلى ومن أجل تدريب وتنظيم وأعضاء الطابع الاشتراكي على العالم الميكانيكي . وبالتطلع إلى أنفسنا وحوالياتنا ، نلاحظ أنه قلما نجد جانبنا من جوانب حياتنا لا يتوقف على إحدى التقنيات : تحديد النسل ، العناية بالجسم والسيطرة على الحياة ، كالأصناف ، كالتصميم ، إلى إيادة البشرية بالسلح النووي . والحداثة ، التي كانت التقنية قد انفلتت في البدء ، والتي كانت تأمل أن تكمل التحرير الديموقراطي ، أخذت ، حوالي ١٩٢٠ تخشى هذا التقنية . والاهتمام بالمجمالية ، اليوم ، هو أقل من الاهتمام بعلم الأخلاق — أخلاقية الحياة والبقاء .

١ - الطبيعي والصنعي :

لكن ما هي التقنية والحالة هذه؟ هل يمكننا أن نتصورها؟ فالغريب أن تحليل ظاهرة عصرنا الرئيسية هذه قد شغلت أقل حيز من تفكير فلاسفتنا فلم يكرس لها «سارتر» إلا الشيء الزهيد من أعماله رغم وفرة هذه الأعمال . لا جرم أن النقد اللاذع كثير ، وقد رد عليه بالدفاع والتعجيد . والنقد الأشد عمقا يحتمل أن يكون ذاك الذي وجهه العالم السوسيولوجي الألماني «ماكس وبر» الذي يرى أن «التقنية أعادت الإنسان إلى الصواب ، فانتزعت من سحر الأساطير القديمة . لم نعد نلتقي السيكلوب (العنقاء الأسطوري) أو الحوريات عند منعطفات الطرق ، وما نلده نحت نظراتنا أو وفي كل مكان ، هو أعمدة البرق والميكانيات والأبنية المصنوعة من الباطون . زخارف تقانية لم تترك مكانا للشاعرية . وإذا وجدت التقنية جميع أشكال الثقافة ، أصبحنا نجد الأشياء ذاتها ، من مطار إلى مطار ، ونكاد نجد الآن الناس ذاتهم ، لأن التقنية سوت الخصائص .

إن فارق الطاقة الكامنة هذا ، الذي كان الحوار البشري يمر عبره ، قد أُلغى وأصبح العالم فائرا . «سيمون العالم من البرد» صاحب «برناتوس» وفي رأي هذا الأخير ، فإن التقنية

تخندق الحرية وتتل النفوس: «التقنية هي التواطؤ الكلي ضد كل من أنواع الحياة الداخلية». وفي الفترة ذاتها وصف «ليفي -ستراوس» إذلال البدائيين وهدم ثقافتهم على نحو يتعذر إصلاحه وذلك باحتكاكها بـ «الغرب» وأنهى عمله الأساسي متنبهاً بنوع من القصور الحراري لنهاية العالم حيث تزول كافة الفروق وتتغمر الثقافات. إن الانتولوجيا تعلم أنه عندما تتقدم التقنية الحديثة تضيق التقنيات القديمة وتتفكك الاعراف، وتبتدل العادات ولا يبقى للمدينة المحلية إلا أن تدمج أو تستسلم للانقياس. كان في «أفريقيا» عام ١٩٥٠، قرابة ٢٠٠٠ لغة محكية. لقد زال نصفها الآن. فحيثما تتقدم التقنية يتراجع الكلام، على الأقل الكلام الذي يتقوه به الإنسان وليس الآلات التي تتولى الكلام نيابة عنه. وعلى سطح الأرض بأكمله تقوم شبكة تقنية واسعة بتقنين وحل وتمثل اللغة والذاكرة والشعر.

هذا النقد صاغه مفكر «مذهب فرانكفورت» بأسلوب أكثر فلسفة. وكان معظم هؤلاء المفكرين غادروا «ألمانيا» في الفترة الواقعة بين ١٩٣٣ و١٩٣٨ ويبعد لجوء قصير إلى «فرنسا» ذهبوا إلى الولايات المتحدة ثم عادوا إلى «أوروبا» بعد الحرب ولكنهم شعروا أنهم غير قادرين على العيش في «أمريكا» التي أصبحت فائقة التقنية. والمفكران «أدورنو» و«هورخيمر» صاحبا العمل الذي نقل إلى الفرنسية باسم «ديالكتيك العقل» يعتقدان أيضاً أن العقل التقني، يعد أن ساهم في تحرير البشرية، هو في طريقه إلى أن يصبح هو ذاته أسطورة وإلى أن يخدم جميع الامكانيات البشرية. لن أستهجد إلا بجملة فهي تتضمن نواة هذا النقد وإن هوية كافة الأشياء فيما بينها تشرى باستحالة كل شيء، أن يكون مماثلاً لها.

هنا نضع على موضوع اقتلاع الجذور، وفقدان الهوية، ربما كانت انقلابات القرن العشرين والزعمات الكليانية الكبرى ترجع بالفعل إلى هذه الصدمة التي توجهها التقنية إلى المذنيات الريفيه. فقد انتقل آلاف الأشخاص من بيئتهم التقليدية إلى البيئة الصناعية دون أن تتوافر لهم وسائل التهئية لذلك التغيير. لهذا رأينا - وما زلنا نرى - جموعاً هزتهم بعض الاضطرابات وأزعجهم هذا الاجتثاث وهذا الانسلاخ اللذان كانوا ضحيتهما. فلم نعد نعرف جيراننا، ولسنا ننتمي إلى أي مكان. لقد انقطعت علاقتنا بالأشياء. واختلت علاقتنا بالبشر. فالزوجة التي تحررت نظرياً، فقدت دورها وثقافتها الخاصة لتتساوى مع الرجل فتصبح أحد عناصر السيرة الصناعية، أي عاملة ومستهلكة. وصار

إمكاننا أن نحول جملة «أدورنو» و«هورخيمر» كالتالي (إن هوية كافة الأشياء وجميع البشر فيما بينهم تشرى باستحالة كل فرد أن يكون مماثلاً لذاته وأن يعرف من هو ومن أين جاء).

يا للتقنية من غامضة، إنها لا تسهل التحرر، وهي تخفف شقاء الناس، فتلطف ألامهم وتطيل أعمارهم، وتقيم شبكة اتصالات تقطع السبيل لامكانية جعل العالم واحداً. لكنها أيضاً تضاعف قدرة الأسلحة، وتضع وسائل خارقة في خدمة الديكتاتوريات، إنها تلوث الأرض والبحر والجو، وتعزل الناس، وتحول الحياة الاجتماعية إلى استهلاك رمزي ينزوع منها معناها (تقتضي الحياة الاجتماعية هدم ما يشكل شذاه).

لن ننهي من تعداد حسنات التقنية وسيئاتها. إنها مهمة لا جدوى منها. فالتفاؤل التكنولوجي ليس أفضل من التشاؤم. زد على ذلك هل بإمكاننا أن نبرع على نحو كاف في هذه التقنية لنجعل من ذلك نقداً أو مديحاً ذا قيمة؟ الحقيقة هي أننا في الصלב، وأن ثمة شيئاً مضحكاً لدى سماع بعض المفكرين الذين ركبوها الطائرة أو السيارة يأتون إليها جماعاً التقنية عبر المديح. لقد أصبح مستحيلاً تعريف التقنية على أنها منظومة خارجية، مخصصة أو حليفة، ينبغي أن نتصورها في علاقتها المتعاضدة مع الإنسان والشابثة. فالماكينات هي تفكير مدمج. وبالتالي إذا تحدثنا بالسوء عن الماكينات إنما نتحدث بالسوء عن ذاتنا، عن أفضل ما في ذاتنا.

لقد ارتبط تقدم التقنية تاريخياً بتقدم الفكر. فليست التقنية دليل وجود الإنسان وحسب، إنها تخط سبيل نومه، إنها تجسده تاريخياً، وتقدم له وسائل علاقته بالطبيعة ويفكر تقدمه بما أنها تكس الأرباح، دون الرجوع إلى الورد بخلاف ما يفعل الفن.

لقد بين «برغسون» وأحسن، كيف أن التقنية ترتبط بجهد الكائن كيما يوجد إنسانياً. وجملة الشهيرة في آخر عمله «المصدرين» تردد دوماً. «إذا ما كبر الجسد ينتظر علاوة من الروح». من الذي لم يسمع بعلاوة الروح هذه؟ لقد عني «برغسون» شيئاً أكثر عمقا بكثير. لم يقل فقط إن تطور التقنية يستدعي مصادر البطولة والقداسة. لقد قلب عبارات العتب التي توجه عادة إلى التقنية مؤكداً أن العلم الروحاني هو الذي يستدعي التقنية. فبلغ بذلك الموضوع الأساس الذي سيقتضيه «هايدغر». «لن يرتفع الإنسان فوق الأرض إلا إذا قدمت له آلة قوية قاعدة لذلك يجب أن يضغط

على المادة إذا أراد أن يفصل عنها.

إن التقنية لا تقبل الانفصال عن الوجود البشري ومع ذلك ننزع إلى رؤيتها بمثابة ظاهرة غريبة، عدائية تكاد تكون قبيحة كانت المسوخ فيما مضى نصفها بشر ونصفها حيوان، ومسوخ اليوم نصفها بشر ونصفها ماكينات، والروبوت (الإنسان الآلي) يعتبر أحد هذا التزاوج القبيح. «المسخ هو إخصاب مارتين خارج النظم، الأمر الذي يفرقنا في عدم تمييز مخيف، يجعلنا نشك فعلا فيمن نكون. وظهور المسخ في المجتمع له دوما دلالة ماة (رونيه جيرار) ومسحنا هو بالطبع هذا التزاوج من الإنسان والماكينة، بإمكانه أن يكون أكثر من ذلك إنه «فرانكشتاين»، أي ماكينة يوجه إنسان، إنسان صنعه البشر. ولا يدعو إلى العجب أن تبلغ هذه الاستيهامات أوجها اليوم حول «الهندسة الوراثية (هندسة الجينات)

انتهت الحلقة فالإنسان يوشك أن يصنع الحياة. في زمن «اليس» كانت التقنية عبارة عن فن قيادة مركب، رتق الحبال، جلفطة هيكل المراكب، لا بل الدخول إلى «طروادة» جوف حصان خشبي ضخم.. فلفظة «Techné» في اللغة اليونانية أقرب إلى ما نسميه الحرفية منها إلى التقنية بحصر المعنى. ومع الماكينة التي تأخذ طاقتها خارجا عن الإنسان أو عن بعض العناصر الطبيعية، كالمحرك البخاري، النفطي، الكهربائي، تظهر أشكال أخرى واحتمالات أخرى، وتغير التقنية بعدها فتبدو وكأنها تقلت من الإنسان الذي كانت خادمة له لتأخذ استقلاليتها. وكل من يشاهد ناقلة نفط عملاقة تمر يلاحظ فوراً ما يميز هذه الدقة العاتية عن مركب «اليس» فالسفينه الشراعية، مثلها مثل طاحونة الهواء، هي نموذج لشيء تقني يعود إلى الجيل الأول فكل شيء فيها رصد بوضوح وليس هناك فائض ما، وكل ما فيها له عمله وجميل في الوقت ذاته. والدراجة، التي أدهشت المحدثين عام ١٩٠٠، تعبر هي أيضاً عن وفر جميل في الوسائل بتحويلها الطاقة العضلية إلى معدل السرعة، أما السيارة فليست بهذه البساطة فشكلها وهيكلها وقسم من أعضائها تظهر متطلبات جمالية واجتماعية خارجة عن وظيفتها الخاصة.

يبدو إذن أن التقنية البدائية التي نجدها في بعض الأشياء المستعملة (كالزلاجة والمركب الشراعي ورمح الرياضيين) قد حل محلها نوع آخر من التقنية ليس امتدادا للجسم البشري، بل يعني قوة لا تقارن به: فالقطة حلت محل النشاز، والمجر محل النجل، والجراف (البيلدورز) محل المنكاش والرفش.. ومع كون السينمائية الهوائية تخصص

خطوط العربات السريعة، مع كون «الكونكورد» في مثل جمال دراجة السباق، ومع كون هذه الآلات متحفنا أحيانا دورا كأنه صامد عن قدرة فوق بشرية إلا أنها تنتشر أيضا الخوف من وقوع نكبة. والذي يبعث الخوف أكثر من الكوارث الطبيعية (كالصواعق والزلازل والأوبئة) هو الحوادث التقنية (وقد أصبح للنووي مثالا الرمزي) كما أن قدرتنا التي تجسدت واستقلت، تقلت من مراقبتنا، وكما لو أن ما يبدع ينقلب ضد مبدعه.

وفيما كانت الآلية الصناعية تتطور في القرن التاسع عشر، بدونا وكأننا نعي الظاهرة وعيا ضعيفا للغاية. فالآلة البخارية قلما ألهمت الرومانسيين. وتقدم الكهرباء ترك القليل من الآثار في شعر نهاية القرن. واعتبر بعضهم (فينيي) أن الإنسان ليس مهيا ليسيتر على هذا التقدم، كما رأى الآخرون (هوغو) في الآلات وسيلة يتخذه الإنسان كي يتأله («التقدم»، هو خطوة من «الله» ولا شك أن «جول فرن» كان الأكثر مغالاة في تصوره السبقي للصيرورة التقنية.

ولكن كان الشعر والفن استمرا بعيدين وحائرين. فالفلسفة كانت شبه غائبة. وتكون الثقافة العلمية والتقنية ببناء عن الثقافة الانسانية التي ظل يهيمن عليها مفكرو العهد السابق على الآلية. حتى «ماركس»، الذي كما رأينا اعتبر الإنسان منتجا لأوضاع حياته، لم يطل التقنية بمعق. ففي رأيه يتوقف كل شيء على كيفية استخدام الآلة كما يقوم به الذين استعملوها وسائل الانتاج. ففي مشغل راسمالي، الآلات هي قطعاً آلات مستغلة، مستهلكة، مضمينة وفي مشغل انتقل إلى خدمة الطبقة العاملة هي محررة.. فإن تكون التقنية مرهقة ومحررة هذا ما قاله «ماركس» لكنه لم يضع شروطا أخرى سوى الاقتصادية والسياسية. فلم يتعرض حقا لمشكلة التكنولوجيا. لم يطرح على نفسه السؤال التالي: في كافة الظروف السياسية والاقتصادية اليس للتقنية وجه خطر في نظر الذين يستخدمونها إلا تحمل في ذاتها قوة الهيمنة؟

إن تطور التقنية الغريب الذي بدأ من منتصف القرن التاسع عشر فاجأ التفكير. فحرب ١٩١٤ هي التي سجلت المشكلة تدرك ثم تقلبه «هروشيما» (أيضا الحرب) وأخيرا التلوث. وعلى عصرنا الموشى بالتقنية، تقع مسؤولية التساؤل حولها ولو متأخرا. ولكي نثير أمواء كبدية، وربما مماثلا، ينبغي أن نضع فيها الكثير من ذواتنا (بالإشارة إلى الإرهاب لعام ١٠٠٠ تحدث «إمانويل بلر» عن «الرعب

الخفيف في القرن العشرين» فتصور التقنية هو محاولة التباعد بصدد ظاهرة تحيط بنا، تلج إل أعماقنا وتتحكم حتى في إرإبئنا الذهنية، هي إذن محاولة تصور فؤاتنا بانفسنا، إنها ممارسة صعبة لكنها خلاصية لأنها تسبق كل حرية.

غالبا ما يعرف الشيء التقني على أنه ليس «طبيعيا» بل «صنعي». فوفقا لما جاء في بعض المعاجم، «ما لا تنتجه الطبيعة هو تقني» فكانت المقابلة الإجمالية بين الطبيعة، التي قد تكون مبدأ الحياة والحكمة والتقنية التي قد تكون موضوع الزيف واللامعقول. والأجلال الذي خصت به الطبيعة في الرومانسية ومن أواخر القرن الثامن عشر، وكذلك الرجوع إل «الحقوق الطبيعية» التي أسست حقوق الإنسان كلها تسهم في مقابلة الطبيعة والتقنية بشكل قابل جدا للجدل. فكما لاحظ هـ.س. موسكوفيتشي وذكر به ف.ف. روكيلو، لم تعد الطبيعة «جنة عدن»، إن لها تاريخها. لنلق نظرة على بيتنا «الطبيعية». لقد أثير بها كما أثير بيتنا التقنية. لم يبق في «فرنسا سوى غابتين غير محولتين، والغابات الأخرى صنعت بآنماط مزروعة وغالبا مستوردة، وقد تم استحصار الأزهار والشجيرات في غابيتها من «أسياء وأمريكا وأفريقيا» و«أوقيانوسيا»، هذه الأراضي العشبية إنما عشبها يزرع ويحش، هذه الخيول ولدت بالتصالب، هذه الأرض قلبت آلاف المرات وربما الهواء. لكن كم هو ملوث! لاشك أن الشمس تظل طبيعية والنجوم كذلك.

فالطبيعة هي في القسم الأكبر منها نتاج التقنية، والبيئة الطبيعية تزاد صنعية باستمرار، الأمر الذي يطبعها بحضور مفتعل يبدو لنا تارة وديبا (مشاهد فوطلنتا) وطورا معاديا وعدوانيا. ولكي تكون الطبيعة صالحة لسكنى الإنسان، تحتاج (والأمر أكثر صحة في «أمريكا وأوروبا») إل ما يسميه ف.ف. روكيلو «مصلحة صيانة». إن الإنسان يتلف الطبيعة وهو واقع يبرزه علم البيئة. غير أن هذا التوازن الذي تتهدده الصناعة الحديثة هو من صنع البشر «المهرة»

وإذا كانت الطبيعة قد طبعت بالتقنية، يمكن القول أيضا بأن التقنية «طبيعية»، ذلك لأنها تعمل مع الطبيعة، فتستخدم نواميسها وتلتقط طاقاتها. «من جهة تنفذ التقنية ما لا تستطيع الطبيعة أن تحققة، وتقلده من جهة أخرى». ويعلق «بير أو بنت» على هذه الجملة فيلاحظ أن التقنية «تكمل» الطبيعة فتلاحق غائية توحى بها الطبيعة ذاتها. «حيثما لم تتمكن الطبيعة من إبخال انسجامها وتناسقها

وانقسامها القتلي، تتدخل التقنية لتكون البديل للتقافية الغائبة. فالطبيعة تبقى المثل الأعلى للتقنية. ليس المقصود خلق ما هو فوق الطبيعي، حتى ولا أنسنة الطبيعة، بل تطبيع الطبيعة ومساعدتها في تحقيق ماهيتها الخاصة بها. وروح الكلمة المرتبط بهذا التصور يبينه مثال الكرمة الذي يعود إل «نيوفاست» فالكرمة كائن طبيعي لكنها لا يمكن أن تنتج كمونها الأكثر «طبيعية» إلا شريطة أن «يزرعها» الإنسان. وبذلك فالتقنية لا تتحدى الطبيعة، ولا ترغبها، بل تساعدها لتصبح ما هي عليه.

هكذا تتخذ التقنية في الطبيعة أداة. وفي المرحلة الأولى، تقلدها وتنمها وتخصبها وتجعلها تضع كمونها. (الزراعة)، وهي أول منهج تقني، تقسم المجال لمجازات جنسية عديدة. لقد بلغ الأمر بدولروا - غورهان - أن شبه التقدم التقني بالتطور البيولوجي إذ قال: «إن انتقال الصفات المكتسبة طبيعي في التقنية (...) لكن الطفرة ظهرت طبيعية بنفس المقدار». لقد أصبح الإنسان عاقلا بالعمل على تقدم اللغة والتقنية معا، اللتين لا تشكلان سوى «ظاهرة عقاية واحدة».

٢ - الكشف (هايدغر):

يمكننا أن نتساءل إن كانت الطفرة الحاصلة في العصر الصناعي لم تغير على وجه الدقة كنه التقنية بتغيري قوتها وأبعادها. وبإمكاننا أن نتساءل إن كانت تقنية الصواريخ من نمط الطائرات الورقية ذاته. فكلأهما بالطبع يستخدم قوانين طبيعية، إنما بشكل ونتائج مختلفة جدا. الطائرة الورقية كالطالحوون التي تعمل بإلاء، ثقيان خاضعتين للطبيعة: إذ لا يمكن ثمة هواء أو ماء، إن تعما. أما الصاروخ أو للوحة النووية فيعملان في كافة الأوقات، يقيمان بمبأهما وغايتها خارجا عن الاحتمالات، ولا يتعلقان إلا بالحساب والقرار البشري. إننا نرى جيدا أن تقنية كهذه قادرة على استخدام الطبيعة ضد الطبيعة، والإنسان ضد الإنسان، بما أنها تنقلب ضد اللغة بقدر ما تنقلب ضد البيئة. ومع ذلك، لن نعترض على كون القصد ذاته والذكاء ذاته يربطان الأشغالا الملساء بالاناضمة الألية. فالتقنية حملت الطبيعة «أفكالا شاقة»، كما قال ف.ف. روكيلو. ثم عندما يكون لدينا أرقاء، كيف نتجنب تشغيلهم؟

لقد تفلطت بكلمة «جهن» في أول تأمل له حول التقنية، يعتمد «هايدغر» على الكلمة الألمانية Ge - stell التي تذكر بالهيكل، بالبنية، ليستخدما في معنى معادل للكلمة الفرنسية (وهي مرة، أغنى) arralonnement التي تعني

إخضاعه - إبلاغ الأمر (الى باخرة) بتنفيذ ما نأمر به. يقول «هايدغر» : «التقنية تآمر الطبيعة، أي أنها تخضع لها للعقل الذي يقضي من كافة الأشياء أن تبين تعطلها، أن تصوبه» . إنه إذن نوع من تحدي الطبيعة أعد الى هذه الدراية التي في والتي تربطك بها رابطة ما وبالتالي ليس المقصود فقط أن نقوم بإجراء عمليات في الطبيعة باستخدام الطبيعة. «ما معنا نمثل التقنية كأداة سنظل مأخوذين بالرغبة في السيطرة عليها. إننا نبقي خارج جوهر التقنية».

إن لُكنة التقنية هذا علاقة مباشرة مع الإنسان ونزوعه الى الفهم. فليس ما نلتصق به الطبيعة هو مساعدة مادية وجسب، بل مساعدة ميتافيزيقية : إننا نطلب إليها أن تسلمنا حقيقتي التي بدونها يظل وجودنا فقيرا وخاضعا . «عندما تكشف بدقة ما يأنفسنا لُكنة التقنية، سنجد أنفسنا وقد استولى علينا، على نحو غير منطوق. نداء محرر، يتحرر الحس ويتلقى الإنسان ذلك كإمكانية وجود حيث هو في علاقة طبيعية وشاعرية في الوقت ذاته مع المكان الذي يقيم فيه».

فالتقنية هي وبالتالي شيء آخر مختلف عن «العلوم الطبيعية التطبيقية». إنها تظهر غاية أساسية هي أن تقود الى الحقيقة، الكائن المختبىء في الطبيعة. وكلمة arraisonnement التي تكشف عنها الكشف إنها دعوة : طلب موجه الى الطبيعة كي تسلم أسرارها وقواها العميقة. «إن التقنية تكشف ما لا يحصل من تلقاء ذاته وليس أماننا الأمر الذي قد يأخذ تارة هذا المظهر أو هذه الصيغة، وطورا غيرهما».

هكذا نرى على نحو أفضل ما يميز التقنية الحديثة من القديمة لم تكن العلوم الصحيحة متوافرة لدى التقنية القديمة. والكشف الذي كانت تقوم به كان محدودا وانتافيا ولم يكن يتبع منهج التجميع المتواصل الذي يميز ما نسميه التقدم التقني. لكن التماس الطبيعة الذي تقوم به التقنية الحديثة منظم وملح. وتلاعب «هايدغر» بالفعل الألماني Heraus forden مكتوب يقول «إن التطور الذي يسود التقنية الحديثة هو تحريض يخطر الطبيعة لتسلم طاقة يمكن استغلالها وتجميعها».

هذا الطلب الموجه بالحال الى الطبيعة لم يعد يتعلق بحاجة معينة، إنه يزج الأرض بأكملها والبشرية بأكملها في مسار كشف وترشيد ومردود يكون شبكة متضامنة. كان «هيفل، يسمى للملكية أداة مستقلة»، إنها كذلك بقدر ما هي قادرة على أن تحكم نفسها بنفسها (المعلوماتية والروبوت أو الإنسان الآلي اليوم) ، لكنها مرتبطة بشبكة معارف وإعلام

وطاقة. إننا نرى ذلك جيدا: فلما اكتسب جهاز تقني استقلاليته، ازداد تعقيد وكما وجد ذاته مقحما وبالتالي في نظام هش. فالتقنية تبدو لـهايدغر كشكل من أشكال الولوج الى الحقيقة وإلى السيطرة وليست ككيان خارجي، مستقل ومهدد وغالبا ما يبطل أو يلغى. فالتقنية التي تدرك جيدا تجربتنا في ثنائيات المحرر».

٣ - العقلانية وإرادة التسلط (يونفسر):

غير أن «هايدغر» نفسه ، باستعماله كلمة - heraus forden، كان يعني اتقا أقل طمأنة ، فكلمة forden تعني اقتضى. والسابقة heraus تشدد على ما يراد بالأولى إذ أنها تعني حرص، ويقصد بها أكثر من ذلك فهي تعني استخراج. وكلمتنا نقابة وحفارة تعطيان صورة عن النقابة لا تخلو من خشونة. طبعاً فنحن لا نزال في مجال العقل (a - raisonnement) لكننا لسنا بعيدين جدا عن مجال العنف. فالتقنية الحديثة، في شكلها الصناعي، كما في شكلها الحربي، ترتبط بالعنف بروابط متينة. فلم تكن الآلة، بالنسبة للملايين العاملين، عبدا، بل مستبد لا يرحم. ونظام العمل الرتيب الذي خلده «شارلي شابلن» في (الآزمة الحديثة). بلغ الأوج في استبعاد الإنسان الذي يعمل كحالة. ويرجع أنه بسبب الآثار التي خلفها هذا الاستبعاد الصناعي نجد صعوبات كثيرة في احتواء الآلات الجديدة وتكييف سلوكنا الاجتماعي والاقتصادي معها.

لكن هناك أيضا عنف الحرب. ففي الحرب ظهرت بالشكل الأكثر إشراقا قوة التقنية الحديثة وقدرتها على الهدم وعلى الإغراء أيضا. لم يكن «أبوتيتير» و«جول رومان» يقصدان أن يتغزلا بالجمال الشهواني للدفاع ذات العيار الثقيل في «فردن» . بل كان القصد أكثر من ذلك بكثير، فحرب ١٩١٤ - ١٩١٨ تعرض مشهد الاستخدام الكامل للموارد الصناعية والبشرية التي جندت في خدمة الوطن، وقد استخدمت أيضا مكنيات جديدة من طائرات ودبابات وهاتف. هذا ما أسماه «أرنست يونفر» «حرب المعدات». وإلى هذه الفترة يعود تاريخ الحيازة «معدات بشرية».

وبوسائل تقنية، ولغايات تقنية، يتم هذا الحشد الفظيع من البشر والأسلحة والطاقات الذي يغير مشهد الحماشي بنظامه و«كليتة الجميلة» حيث تقترن فيه الطاقات وتمجد الشجاعة. إنه لنموذج من الفعالية التقنية والجمالية الجمعية في الوقت ذاته. وسيجتهد الاستبداديون في تكييفه لأغراض صناعية وسياسية مستخدمين التخطيط والدعاية والارهاب المنظم. تستمد منه البولشفية والقاشية والنازية

طرقاً تستخدمها في الحرب، وفي السنوات التي تلت الحرب شوهد في كل أوروبا تقريباً تشكيل فرق من المحاربين القدامى قروا الحنين إلى الأخوة العسكرية (متحدين كما في الجبهة) إلى شعار العنف التقني، وسيؤجج «هتلة» هذا الخليط المفارق من العواطف اللامعقولة وذات الفعلية الصناعية.

لقد ذكرت اسم الكاتب الألماني «ارنست يونغر» الذي تطوع وعمره ثماني عشرة سنة، وجرح عدة مرات ومنح الأوسمة، أنه أفضل من غير عن جدة تطوع الجماهير هذه التي عمت عالم الحرب الحديثة المتسمة بالتقنية، فبعد أن ألف قصتين عن الحرب، كتب بحثين موجزين يرسمان نظرية التقنية التي استلهمها «هايدغر»، فلنقرأ تحسره لغياب بطولة الجنود المرتزقة الألمان: «لقد تلاشت روح البطولة إلى الأبد، إذ يجب أن تتدرس حينها تسود الآلة». فالنظام التقني هو للآلة الكبرى التي تعكس على أفضل وجه الموضوعاتية المتنامية في حياتنا (...). إن التقنية هي مظهرنا المستسق والحرب هي أوج الدييمقراطية، إنها «ديموقراطية الموت» حيث تطوى الجماهير. «لقد تشعبت - خاصة - الحرب بروح التقدم». «والتحفة العامة» التي تقوم بها الحرب الحديثة هي شكل منجز من «العقل» و«القيمة» و«التقنية». «والعلم، يلف على محرقته بالذات، تاركا المكان لنوع جديد من الإبطال صنع في جميع الخنادق». «من كان ليقول إن أبناء هذا الجيل المادي سيستقبلون الموت بهذا القدر من الحمية؟».

إن تصرف الموت هذا يفعل ما كان يسميه «نيتشة» تحول القيم. إنه يفتح السبيل لقرن جديد سيكون في الوقت ذاته قرن التقنية والطقس والأديان الجديدة على الأرض، كما سيكون قرن الدماء والشعوب. «وارنست يونغر» هو المفكر الوحيد الذي يمكن أن يستوقفنا عندما نبعث عن فكرة في أعماق النازية وإن يكن قد تباعد بسرعة بخصوص هذا المذهب ليدعو إلى نمط من الانسبية الأرستقراطية. لقد عرف أن يميز عبر اللجنة الكبيرة التي كونتها الحرب العالمية الأولى، ممي تقنية قادرة أن تحقق في عقلانياتها، بإرادة التسلط فالحارب يجب أن يخلفه العامل، الكادح، وجه الحداثة المياري كما كان الأهاب الوجه المياري لـ «العصور الوسطى»، والهدم والانتاج هما الظاهرة التقنية ذاتها، القابلة للانعكاس، كما كان توقع «نيتشة»، الذي كان يؤكد على هوية المصنع والثقة. وإليك ما كتبه «يونغر» بعد نهاية الحرب بقليل وهو يتأمل إعادة تحويل الحرب إلى صناعة

«يكفي أن نتأمل ملياً هذه الحياة، حياتنا في شوارعنا

ونظامها الذي لا يرحم، في مناطقها الصناعية الشائرة والساحة، في فيزيائاتها وميتافيزيقاها، في محركاتها وطائراتها ومدنها التي تعد الملايين من السكان، لنشعر برعب تخالطه المباح، أنه لا وجود هنا لآلة واحدة لا تعمل وأتأنا نحن أنفسنا متورطون بعمق في هذه السيرة العنيفة، والتجنيد العام هو أقل من اتمام إرادة واعية لكونه لا يتم في السلم كما في الحرب، إنه تعبير عن اقتضاء سري ولا مفر منه تخضعتنا إليه الحياة في عصر الجماهير والآلات، وكل حياة فردية تصبح باستمرار وعلى نحو متزايد، حياة عام، وتختلف حروب العمال حروب الفرسان والمسلوك والبورجوازيين - إنها حروب جعلنا أكبر نزاعاتها العسكرية في القرن العشرين، نستشعر البنية المقلنة والتمتية العالية».

إن «يونغر» يرى إذن، في العمل الصناعي، القوة البناية المجتمعات حديثة شريطة أن يندمج هذا العمل في سيرة التعبئة العامة التي أعطينا الحرب مثالا لها. «لا يعتبر العامل القانون العربي (بحالة الحرب) استثناء، إنه يجعل منه نظام». هنا تبلغ المنشأ المشترك بين الكليانيتين البولشفية والنازية المنبثقتين أيضاً عن الحرب، مستلهمن جزاً من إيمانها الجند ومنهجها في التنظيم والفنح والسيطرة، فالعرب الكليانية تلد «الدولة» الكليانية. ويرى «يونغر» أن هذه الكليانية يجب ألا تكون عمل «دولة» ما أو أمة خاصة، إن الفكر الذي لا مفر منه، قدر الكون هو الذي يفهمها إلى الوحدة المقلنة بواسطة التقنية. فالإنسان ليس له سوى خيار واحد هو أن يتحمل مسؤولية «السيادة على الأرض».

هذه الرؤية الساطعة أثرت بعمق في «هايدغر» إذ رأى أن جوهر الميتافيزيقا الغربية سيحقق في القدرة على الكلية للتقنية التي أصبحت عالمية. ويكسل العقل إرادة السيطرة بتوجيهها نحو أهداف مسكوتية... فبعد انقضاء ثلاثين سنة على المحاضرة التي ذكرنا بها «هايدغر» إلى مسألة التقنية في بحث عن بعزري والمنعطف، يستعيد فيه استنتاج «يونغر»: إن تمجيد التقنية يدل على فوز الفلسفة الغربية، ويضيف. ينبغي منذ الآن أن نبعث عن أسلوب آخر في التفكير. وكان فيلسوف لثاني آخر «هوسرل» قد وصل إلى النتيجة ذاتها فقال: «لقد عرف عصرنا تطوراً تقنياً ينتهي معه كل موروث فلسفي، فالفلسفة أصبحت الآن علم البشر. ويمكن للعمل اليوم أن يحمل محل الفلسفة في الأشياء التي كانت تقوّلها عن الإنسان. وامتصت النظرية مسوقة بالفوز الذي أحرزه تجهيز العالم».

وإذا كان الاختصاصيون يتفقون الفرد ويتولون حمايته ونقله والعناية به وإسكانه يصبح هذا الفرد غير فاعل والجماعة غير قادرة على اتخاذ المبادرة. والحركات البدائية والتصرفات الأساسية تصبح مادة للتخصص. للاحتك. للتدريب والاستغلال بالتأكيد. والموروث اللغوي بأكمله يجد نفسه قدا عديد صناعيا للطبخ، الجنس، آلاف الأساليب للعيش معا هذا النوع من التعايش الذي جعل منه «إيفان إيليش» جوهر تحليله النقدي.

هكذا تتابع التقنية عمل تهدم الجماعات الذي كان شرع فيه التصحر الديمقراطي. غير أنها، خلال ذلك تقيم مرافق جديدة وإكليروسا جديدة. فالخبراء والتقنيون والمعلمون يستأثرون بمعرفة تصبح أساسا للسلطات الجديدة. ومن عمل التقنية المساواتي، تولد تفاوتات جديدة في المساواة بين الأفراد والفئات والأقوام والمناطق.

لقد بلغ مسامعا جميعا الحديث عن التقنوقراطية أو حكومة الفئتين وعن «النوسا نكلاتورا» أو الطبقة الحاكمة. ومنذ أواخر الحرب الأخيرة، أعلن «جـ برنهام» قيام عصر «مرداء الأعمال». ومنذ ذلك الحين، لم يعد يحصى نقاش التقنوقراطية. ينبغي أن نسلّم بأن كل تقنية، حتى المسألة، تحتوي على سلطة معينة بالإضافة أيضا إلى بعض الاكراه. الاكراه الذي يمارس على الطبيعة، الاكراه المنظم للحاجات البشرية. الاكراه الذي يمارس على البشر الذين يرغبون على الخضوع للاجراءات التي يقرها المبرمجون. قبل عشرين سنة خلت، كان لا يزال ممكنا تصليح السيارات أو الدراجات النارية من قبل أصحابها أنفسهم كما يتم اصلاح الدراجة العادية. لقد أصبح هذا غير ممكن الآن، بل إنه محظور، فكل شيء موصود ومختوم، واختفت معدات التصليح وفي حال العطل، يتم الاتصال هاتفيا بصاحب الماراب. إن هذه الميزة المقلقة، المحكمة الاغلاق والعنفية، ميزة التقنية المعاصرة تتعارض مع معابقتها ثقافة ما أو تمرنا شعبيا. وينجم من ذلك أن التقنيات الأكثر تطورا تثير المزيد من سحر العلم، وإن انشاقات تعادل في عمقها الانشاقات التي كانت تفصل الشعب عن الارستقراطية، تفصل الآن المبرمجين والمقررين عن أولئك الذين يخضعون دون أن يفهموا.

والاشكال التي تتخذها السلطة التقنية كثيرة العدد، سواء علق الامر بالتقنوقراطيين وطبقة الاكثريين الجدد أو بالفئات الضاغطة الذين يقبضون على زمام الانظمة التي لا غنى عنها في الحياة العامة (كهرباء، نقل، الخ). وهذا التطور يعطي الحق لـ «مربرت ماركوز» الذي يعارض

من جانبه، كتب «هايدغر» يقول «إنها بداية الحضارة العالية لكونها تأخذ منشأها من فكر «الغرب» الأوروبي». ففي رأيه أن المنظور ليس ميتوسا منه. وأنه وفقا للبدئية التي يقتبسها من «هولدرلين»، «حيثما يوجد الخطر، تكبر القدرة على النجاة». إن فوز العقلانية حرر الفكر فأصبح ممكنا إيجاده فيما يسميه «هايدغر» «مضامات الكائن». حيث يعود ممكنا سماع لغة صحيحة وامتلاك الحقيقة. وإذا أثرت التقنية صارت تعني «نسيان الوجود» في الأشياء وفي العقلية وفي المردود. إذ سيكون الفكر نسيان أن الوجود منسي. والتقنية تتحدى الإنسان الآن بعد أن تجتد الطبيعة. وفي عام ١٩٦٩، أعرب «هايدغر» عن خشيته أن تتحول اللغة وقد «أفسدت» إلى لغة الحاسوب وتصبح دليل بنية الآلات. غير أنه بالضبط انطلاقا من اللغة، يظل ممكنا استرداد الكائن. يجب ألا تكون التقنية المسكن البشري الوحيد. فاللغة تنطل موضع إقامة الإنسان الرئيسية. بالفعل، لا تعمل التقنية أبدا سوى إرجاع الإنسان إلى ذاته. صنع ذاتي، استثمار ذاتي.

إننا نلتقي هنا مصيدة الحداثة التي تحتجز البشر في صورة أنفسهم. والترات الثقافي الذي تكون قبل العصر الصناعي، والطبيعة التي أفلتت من الاستغلال، يطلان ضماني الكائن الذي يحتاج إلى مصدر خارجي إلى حوار مع عالم مختلف عنه هذه هي الحقيقة الراسخة، حقيقة علم البنية. فيما وراء الإثباتات القابلة للمناقشة. الاحتفاظ للإنسان بإمكانية معرفة ذاته عبر ما ليس ذاته الماء، الشجر، الحجر، المشهد الطبيعي، السماء.

٤ - القدرة والقدر:

لئن ظهرت التقنية مؤذية. فما ذلك لكونها غير إنسانية بل لكونها إنسانية أكثر مما ينبغي إنها تقدم لنا إمكانيات وقدرات خارقة، فالأجهزة الضخمة التي تنظم السلم كما تنظم الحرب، تجند كافة الانفعالات. لقد استولت عليها الرغبة في السيطرة، وأبعادها وتناجها لا تقارن بأبعاد ونتائج التقنية القديمة. وتوازنات الحياة الطبيعية معرضة للخطر بسبب ذلك، إنه تلوث معمم ويتزامن هذا (وقلما يلاحظ) مع ضمر وتعطيل الثقافات البلدية (الأصلية والمحلية) وقدرات الأفراد والجماعات بسبب الأجهزة التقنية. وإضافة بسادة إلى الكلمات تحل محل الأجهزة وللوزم وتقاسم العجز الذي تعوضه. فالذاكرة واللغة والقدرة على ترتيب البيئة وتنظيم الحياة تعهدهما بعض الأنظمة المتخصصة.

هذه المسائل التي كان العلم والفلسفة يريعاها ذلك سابقا. إن انتقال القيم هذا يمر انتقالا سياسيا، فالسلطة الديمقراطية التي كانت تبحث فيما مضى عن شرعيتها في المثل العظمى، كالعدل والحرية، تحدد نفسها غايات هي الانتاج، والاستهلاك وتوزيع الاعانات المالية الاجتماعية. وعندما يحل تمجيد النتائج الباهرة محل تمجيد المعرفة تجد العلمنة نفسها وقد سلبت ما يبرها، فتردس العلوم يحمل القيم، أما تدريس التقنيات، فلا.

وعاليا ما يكون الرد على هذه الانتقادات شهادة إعلان التقنيات الجديدة الميكرو - معلوماتية بخاصة. إنهم ينسبون أن التقنية هي تجميع وسائل ومقاصد يتجاوز بكثير هذا العنصر أو ذلك من بين عناصرها: إنها طريقة تصور العالم وصنعه، وليس أكيدا أن الحاسوب، مهما كان خفيف الاستعمال، هو أقل إكراها وخشونة في نتائجه من الآليات الثقيلة. والسؤال الذي طرحه التقنية هو ألا معرفة ما إذا كانت كيفية الوجود هذه مستحقة بعدد يجب كافة أساليب الوجود الأخرى وإذا كان تفسخ الكفاءة التقنية الذي سمع لـ«الغرب» بتكليف العالم حتى لا يرتد ضده (أعني ضد «الغرب») وضد العالم. وبعبارة أخرى ربما تصبح التقنية وهي إنسانية في جوهرها، ربما تصبح بتناميها بالذات عاملا ينزع صفات الانسانية، مثلا أصبحت، من حيث كونها متعة للطبيعة، عامل تشويه الطبيعة.

لكن هل هناك تيار خاص بالتقنية قد يكون إيقافه شبه مستحيل (التقدم لا يوقف)؟ البعض يخشى ذلك، والبعض الآخر يعترض بأن التقنية تنطلق خاضعة للمراقبة البشرية حتى في قسوتها. ليست الآلة «بعض الحركات البشرية وقد تبلورت في بنى تعمل»؟ أحد أشد النقاد قسوة الذي انتقد التول بالثقافة، ويدي «جاء أول» بعد أن نوه بأن التقنية تستبعد كل ما عداها، كتب يقول «إن قدرة التقنية استقلاليتهما مؤمنتان بحيث إنها (أي التقنية) الآن تتحول بدورها إلى قاضي الأخلاق. فلا يعتبر اقتراح أخلاقي صالحا لهذا الزمن ما لم يتفق معه». وقد رد على ذلك «ف. وكيو» بأنه ليست هناك أية ضرورة في إحلال التقنية محل الأخلاق والسياسة. فيما أن الإنسان هو صانعها، هي تحت مراقبة الإنسان: هل تصورون آلات شرعت في صنع آلات فالإنسان يظل «المعشر» الصناعي للتقنية مع ذلك، اتخذت التقنية قدرها وأبعادا بحيث أنها وجدت بيتنا، في نظر الكثيرين محطرات المسألة القديمة فيما هنا «القدرة» (هايدغر) الذي يمر البشر بلا رحمة في مسار عقلانية تامة حيث تنجز الحداثة

إمكانية الاكتفاء بغايات عقلانية عندما يدور الحديث حول التقنية. وليست التقنية المساعد للسيطرات الحديثة وحسب، إنها في حد ذاتها سيطرة: «ففي التقنية يتعكس قصد المجتمع والمصالح التي تسوده فيما ينوون أن يجعلوا من الإنسان والأشياء ويرى «ماركوز» أن منطق التقنية يقود إلى الكيان. وماهرما أقل راديكالية منه فالثقافة والعلم يظهران له كإيديولوجية الفئات الموجهة في الديمقراطية الليبرالية. إنهما يقدمان لهذه الأنظمة الشرعية التي تحتاج إليها. ويختلط فيها تمجيد البورجوازيين للفوز إلى جانب الرضا الشعبي الذي يولده الرقاء. وعلى حد قول «كورنو» فإن هذا التنسيق يؤدي إلى الاستقرار والاتزان الحيوي لدى عموم المجتمع. أما السياسة فتستعمل كعلم (بالاستفتاءات والدلائل، الخ.) وفيما يخص الباقي يتحى في الهوامش مع مهمة اللجوء إلى تصليحات الآلة والقيام هنا وهناك بتدويم عدم كفايات مزعجة. إنها رؤية مقنعة لاجماع لا يقوم خارجا عن الأيديولوجيات، كما يقال، بل بفضل إيديولوجية جديدة، إيديولوجية التقنية أكثر منها إيديولوجية العلم، إذ أن التقنية تقدم البرهان الظاهر لفعالية العلم ونجاحه. لنذكر مع ذلك أنه، منذ بداية الركود الاقتصادي (١٩٧٤)، عجز رجال الاقتصاد عن إعادة إيقاع النمو إلى ما كان عليه، وهذا العجز نال من اعتبار التقنية وقدم خطى جديدة إلى الأيديولوجيات التاريخية (الاشتراكية، الليبرالية). غير أنه في عالم يشك في كل شيء، تصبح التقنية المرجع الأعلى للحقيقة. أقول التقنية وليس العلم، لأن العلم لا يدرك تماما ما هو، لكن التقنية تشاهد وهي تعمل، الآلة تعمل. فكان الاستئثار بالحقيقة الذي يتنامى بواسطة الفكر الموضوعي والتفوقراطي. كان «كانت» قد ذكر أن الانتقال من العلم القديم إلى العلم الحديث يتصف بوضع فعال بخصوص الطبيعة، وأن التقنية توجه العلم على نحو متزايد باتجاه التقدم المدر والمذهل. وليست الاحتياجات العسكرية فقط، بل مجموع الأجهزة التقنية هو الذي يشد العلم نحو الفعالية. وغالبا بالرغم من الأبحاث التي قد تكون أكثر فائدة. والكثير من علوم الانسان يشكو فقدان الاعتبار هذا، وكذلك بعض العلوم الطبيعية.

إجمالا بعد أن مائل «التقدم» والعلوم، أصبح يطابق «التقنية». فكان مربوط مسألة الحقيقة. وأصبح يشتهر بكونه حقيقيا، ليس ما يتعلق ببرهان فكري، بل ما يبرهن عليه بالعمل الفعال. وهذا ما يساهم في تخفيض مكانة الفلسفة (في التعليم بخاصة) وفي ازدياد البعد بيننا وبين التقنية التي تطعن قليلا بكافة المسائل المطروحة حول الكائن،

وتتلاشى . كان اليونانيون يخشون من أن تثير قدرات الإنسان غضب الآلهة إذا ما تجاوزت حدا معيناً. وقد صرح «بروميثي» لأنه حجب عنهم النار، إن خرق القياس هو الذي يثير الغضب الإلهي. وفي نظر «إليش»، إذا ما تجاوزت الآلة حدا معيناً، تصبح فعلاً «مانعا للإنتاج»: فالنماقات تولد البعد، والطب يولد المرض، والمدرسة تولد الجهل

إنما الحداثة حطمت كل الحدود . لم يعد شيء يعترض سبيل الإنسان في تنمية قدراته إلى ما لا نهاية، لا شيء إلا مقاومة العقل لآراء الاضطهاديات التي تكون ضحية الحياة الطبيعية والحياة الاجتماعية وتراجع الوعي أمام احتمال قيام الانسانية بتدمير ذاتها بذاتها فكان الغم الذي يتنامى بقدر ما تضع التقنية من وسائل تحت تصرفنا، هذه الوسائل التي تبلورت حول الطاقة النووية لأسباب وهمية أكثر منها واقعية.

إن التنامي السريع والمستمر لقدرات البشرية يضعها أمام مسألة لم تجرّ بعد على مجابتهها . هل ينبغي استخدام كافة الوسائل التي يضعها العلم والتقنية تحت تصرفنا ؟ هل ينبغي صنع شيء أو أداة ما دعنا قادرين على ذلك دون الأخذ بالاعتبار شكل استعمالها والنتائج التي ستنتج عنها؟ إننا نتقرب من اللحظة التي قد تنتج فيها الحياة ذاتها على الأقل في قسمها الأكبر. هل يجب أن نعمل ذلك متناسين أن كل شيء منتج يصبح ملكاً معروضاً في السوق بثمن معين؟ هذه هي حال «الانجذاب الاصطناعي» هل يجب أن نستخدم ذلك في جميع الأحوال، إرضاء لـ «الحاجة إلى الطفل»؟ إن تنظيم هذه الامكانيات مع الفردانية المسيطرة يوشك أن يحوّل الطفل إلى عنصر إرضاء بالنسبة للذي أو للتي أو للذين يستهويهم الحصول عليه بأفضل ثمن ومن أفضل نوع، ما لم تعهد «السولة» بالذات بمراقبة هذا الانتاج... فهي فردانية أم كلياتية؟ في الحالتين نوشك أن نصل إلى نمط من النسالة.

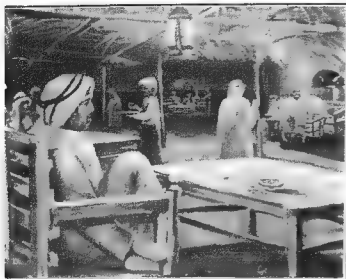
تلك هي المسائل التي تستولي اليوم على الاخلاق ، قبل أن تتدخل السياسة في ذلك. إنها بالفعل مسائل مجتمعة لا يمكن أن تترك للقرارات الفردية . إن لم يكن الا لكون «الانجذاب الاصطناعي» قد يلزم تعديل التشريع في الأقسام التي تعالج الحقوق المتبادلة في الأسرة.

وما تحرزه التقنية من تقدم في الوقت الراهن يطرح بعض المسائل في المحسوس بعد أن كانت حتى الآن في حقل اللاهوت والفلسفة . هل «الاصطناعي» (عقل اصطناعي)، «انجذاب اصطناعي»... يتعارض مع «الطبيعي»؟ لقد رأينا أنه يصعب رسم الحد بين الاثنين ما دام الامر يتعلق بالجنس

البشري: فالاصطناعي هو بشري في غاية الكمال، لكن إذا كانت التقنية تخفف عن الانسان ، بل تحمل محله في بعض المهام التي يتزايد عددها أكثر فأكثر ، فهي بالضبط توسع بذلك قدرته على الاختيار. وبالتالي ، فإن النداء موجه إلى عقله وإلى حريته. والحاجة ملحة إلى التفكير في تفصيل الحريات الفردية ذات القدرات المتزايدة إلى ما لا نهاية ومستلزمات مجتمع تتهدده الذرة . إذ أنه إذا دمر المجتمع ذاته بذاته، لن يكون مجالاً لممارسة الحريات الفردية. مرة أخرى نسقط في شرك برهان الحداثة الأقرن نتأرجح بين حماس الفرد وانكاسات بقاء الجماعة ، أي عودة «نظرية الكلية».

وبعد ذلك حاولت الدبلوماسية ، التي أخضعت السياسة، أن تنظم الاقتصاد، بقي عليها أن تسيطر على «النكبة» التقنية التي أطلقوها هي ذاتها، وأن تدرج في «مصنع» التقنية لا يقع خارجاً عنها، بل فيها، وأن الحدود التي يستدعيها «خرق القياس» ! لتقني، يجب على المجتمعات أن تفرضها على ذاتها بذاتها. تفصيل السلام على العنف، التعايش المخفل في الاسماء، التوازنات البيولوجية في انتشار القوة، وبعبارة أخرى، اختيار الوسائل التقنية الملائمة للغايات التي نسعى لنيلها. فإن التقنية مخدر يخترقنا جسداً وروحاً. لهذا فهي تثير مشكلة في وسط كل مؤسسة وكل تفكير، مشكلة أخلاقية ومشكلة سياسية أيضاً إذ أن الديمقراطية ، بعد أن دمجت الحياة المدنية في نظام عقلاني . لن تتقدم إلا إذا بسطت السيادة السياسية على التقنية.

وقد ارتدت الأجهزة الكبرى نوعاً من الهيمنة على الحياة الفردية وعلى الحياة الاجتماعية بحيث إن الثورة الفعالة وحدها ستقضي طرح هذه الأجهزة الكبرى على المناقشة. وكما أن بعض التقنيات البيولوجية حظرت اليوم باسم احترام الحياة البشرية ، كذلك تقترب اللحظة التي سيتم فيها التخلي بوعي عن الأدوات والأجهزة المضرة بنوع خاص للمجتمع والطبيعة، سيستلزمها لصالح الأدوات الملائمة لأسلوب حياة أفضل وللمطالبات ببقاء. كذلك كان «الأتكيون» (شعب المكسيك قديماً) يقررون أحياناً التخلي عن ميكال لم تعد آلهتهم ترضي رغباتهم . فما كانوا يفعلونه لألهتهم إلا يخربون نحن أن نفعله لأشياء وآلات ليست إلا من انتاجنا الخاص؟



رسمي أبو علي



ليس جادا إلا في... السخرية

عمر شبانة*

بذلك كل جدية، فيكون حتى الهزل شديد الجدية، مثلما هي جدية أبي علي شديدة الهزل. وكيف يكون المرء جادا دون أن ينطوي على الهزل، بل كيف يكون هازلا إن لم يكن هزله جدا. أي محققا، وعلى قدر من الاستخلاصات اللازمة بقسوة. وليس تقتصر رامبو والدخول «أوديب مقلوباء وكاليفولا سوى عناصر لانشاء تلك الاستخلاصات والأسمالك بانعكاساتها في مرآيا الداخل، في هذه المرآيا تتعكس صور وظلال البشر والاشياء في علاقات تضيء جوانب من الحياة، وزوايا قد لا تكون شديدة الاعتماد، الا انها خصوصية من حيث القدرة على نبش الصغائر وإعطاء معنى للأشياء الصغيرة.

وفي نصوص «ذات مقهى» التي لا يدعوها أبو علي شعرا، بل قصائد نثر (وهذا في رأيي جنس أدبي مستقل عن الشعر، مثلما تظهر نماذج الأكثر تطورا.. وهذا موضوع لا مجال ليبحثه هنا)، نقف على الملامح من التجربة الحياتية والكتابية لأبي علي، ونكتشف أن المفارقة الساخرة في هدوء، دون ضجيج أو افتعال، هي أبرز هذه الملامح، والمفارقات التي نبشها في نصه، على هدوئها وبساطتها الظاهرتين.. ظاهريا.. ليست إلا وجهها آخر للتعقيدات والتناقضات التي تنطوي عليها تجربة الإنسان عموما، وتجربة أبي علي خصوصا. فواء الأسلوب الساخر الممتلئ رغبة في إضاءة زوايا الروح عبر تجسيد مفارقات العلاقة مع الحياة ثمرة وعي للعالم على درجة من الروى الفانتازية لهذا العالم، فليست الوقائع هي ما ينفض عليه النص.

«لا يكون المرء جادا في السابعة والأربعين حتى لو تملس وراء مدخان حصيف أو ارتدى قبعة قديمة من الكلام الأنيق أنيقة من الكلام القديم»

ربما يكون اللعب الذي يمارسه الشاعر والقصاص الفلسطيني / الأردني رسمي أبو علي في هذا المقطع، وبخاصة في استعارته مقولة الشاعر الملعون رامبو، أكثر جدية من أي مقطع شعري كتبه أبو علي في تجربته كلها. ففي هذا المقطع الموهل في الجد الهازل، أو في نقيضه، يتكشف القاريء روح الهزل المساوية التي تسكن نص الشاعر وعباراته ولغته. إنه الهزل الهاديء المناقض تماما لتجربة القلق والتوتر التي تقف وراء النص.. لكنه الهدوء الممتلئ بعناصر وظلال القلق حزنا ويأسا، غناء وحبا توهجا وانطفاء، حياة وموت.. في الأساس.

فالهدوء في اللغة والصورة والعبارة لا ينطوي على هدوء بل على انفجارات وحرارة الروح التي تظهر مدى الانقسام في حياة الإنسان الذي قد يبدأ «عاشقا» وينتهي «شجرة يابسة» أو يبدأ «شاعرا» وينتهي ثرثارا، حيث «لهتزازات الأعماق والزمن والأمكنة والناس... والحياة».

وتتركز جدية الكلام في نفي الجدية.. هزليا.. في السابعة والأربعين بدلا من السابعة عشرة التي أطلقها رامبو، إذ تنتقي

* كاتب من فلسطين

لكنها تنقف في خلفيته، مثلما تنقف الأحلام والذكريات وغيرها بذلك الحضور الشفيف والوارب ولكن القاسي في الكشف والتعريف وفي التأمل أيضا

وننظر - مثلا - إلى بيروت في الحنين والذاكرة كيف امتست بعيدة كأنما بيت لحن، وبيروت التي يطلق عليها أبو علي صفة مسقط الرأس لولادته الثقافية، تلتبس هنا مع المدينة الأخرى التي تشكل حالة خاصة في تجربته مثلما تلتبس أيضا مع بيت اللحم / الرحم الأول / الفردوس المفقود إلى الأبد. فيهروب المفقودة هي الحلم الذي لا يتكرر، لا يعود مرة أخرى، وإنما ما نعتب إليه أن تجد غير «شوارع متلجة» و«غريبيين»، لا يعرفهم أحد - عاشرين بصمت إلى فنسدتنا الكئيبة، وكان حلم بيروت قد غدا كابوسا - كابوس الذين كانت هي حلمهم، فيما للفردوس قد تحول جحيما. وإذا كان الفردوس والحلم قد تحولوا كابوسا وجحيما، فكيف تنجو الأشياء والعناصر والبشر، كيف تنجو الحياة؟ كيف لا تغدو الغنية عجوزا تنصر زما قفلا وتغدو الظهيرة «لا معنى لها»، ويكون على الشاعر / الإنسان أن يحني رأسه خجلا من «جشع الإنسان» وقلة إنسانيته، وكيف لا يصرخ «أسمع أنهارا من الدموع تتدفق في أعماقي» وهو الذي يرى أنه «المسيح الوحيد» منذ كان شابا بهزه الآخرون بأيديهم الخشنة «أقف أيها الفتى فانت تعلم»، وهو الذي اختلص «على الدوام، ثمرة الصمت التضاضجة» ربما لأنه كان في طريقه للملاقاة الفتى القديم... مثلما كان، في الحلم، يرى «حداقير قديمة»، و«طورا قديمة».

هذه كلها هي بعض ما نجاهد في «ذات مقهى» من أشكال الهروب من «الآن» إلى ما كان إلى الصور القديمة، وإلى البدايات المحتشدة بالأحلام البسيطة، هروبا من اللامعنى الذي أخذ يسكن كلما يفعله الإنسان هنا، من الخواء المتجسد في حال البحث بلا جدوى عن قطرة شعر، وفي الإحساس بأنه «ذلك للعقد الفارغ، فيخاطب شوقي أبي شقرا «مع مساء» / المني تقب صندل جحك «ونوري الجراح «لا تزال في نيقوسيا/ تورجج راسك المهجور / قرب صديقك سر كيبس» وعادل فاخوري «لماذا أنت صامت هكذا / قل شيئا بصريا إلكترونيا ناداديا/ قل أي شيء / فإيلا لنا أخيرا / من تثبيت سمار اللبل».

وتظل حال التوتر بين ثنائية الروح الثقيلة بين كونه أوديب مقلوبا الذي يصرخ «قتلت أمي» وتزوجت أبي» و«كايغولا الأخيرة» المسكون بنقيضه الذي يمسك بتلابيه وينالقه كعدو له، ثم كونه ذلك «الأمي» في مقبل الأيام والسنوات «الكلب يوقني» والهرارة في يدي / ووجهي معتد معتد / في اتجاه النشغول».. لا يتكفم عن ملك عار لا أسرار لديه سوى أنه خرج لنوه من الكسبيوتر.

بهذه التحولات الأقرب إلى أحوال المسخ الكافكاوية، يرسم أبو علي رؤيته لمرحلة وجيل وأمكنة وأوهام، وسومات لا يبدو عليها الشرح رغم أنها تعمل إلى «القطعة» (الاستكش) و«اللقشة».. فهي ليست لفظة العابرة، لكنها أقرب إلى دقة ماء النبع المختزن في

تجويص صخرة، حتى أن تحولات الأشياء والناس ليست سوى حال عابرة، أما المقيم، فهو ديمومة الحياة وتواصلها عبر الأجيال «مئذ سنوات كبيت / أراهن على جيل لم يولد بعد / والآن ها أنت تجيء»، فالألم لم ينقطع إلا عن الجيل الذي يمتلئه الأب هنا. أما «حسن» الذي تتأبى أمه حسن، وينادي أبوه حسحس، فإن «العالم سيظهر إليك بحب فانقا / هذا هو الصفر حسن / منارة روحي / وليلي / إلى القبح الحادي والعشرين».

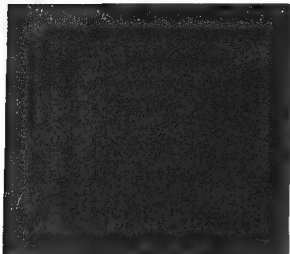
والصورة التي يرسمها الأب لابنه حسن، صورة حلمية، إن يراه وهو يمد أصبعه ويتقدم «في اتجاه المستقبل مثل هندي أحمر / كانت تعرف من أنت»، وفيما عدا الكاف التي تقيد التشكك واللايقين، - فإن النص كله يحمل إلى القرن القادم - المستقبل، والحلم القليل.

ثمة - إذن - يأس من الماضي وكل ما ينجم عنه من تجارب وأوهام، وهو الذي يجعل الهزيمة تنتج روحا ساخرة مسخرية لآعنة مرة لا تتورع عن السفيرية من أي شيء - حتى من الذات المهزومة والمبهثرة، الذات المنفصمة المشظاة.

ولكن الأمل الذي يجسده (حسن الصغير) ينطوي، إذا أردنا الغوص على شيء من روح الأب، فليس الابن سوى تمثال لروح الأب، صورة لهذه الروح «الأكثر طفولة وأشكالية»، فهل معنى ذلك أن هزيمة الأب تستتقل إلى الابن؟ أية سفيرية قدرية هذه إذن؟

إنه واحد من أساطير رسمي أبي علي الأساسية في رؤيته إلى الزمن وحوالاته الروائية، الأساطير التي تندفع في صور مفاجئة وطازجة وغير مرسومة سلفا، صور يجري رسمها في الحال، ولكن بعد استدعاء مغزون ناضج من التجارب المتصلة بها، فلا تسقط في الآنية، كما لا تلتف باردية الغفوض الذي يطلق النص أمام الفهم والتذوق، لكنها تتماثل بكونها لفظة هامشية من الهوامش الأساسية - إذا ما سحبتا انقسام وتناقض المؤلف / المبدع هنا، على رؤيته وتعبيره عن هذه الرؤية بالأسلوب المتلازم مع هامشية العالم المعبر عنه.. حتى في عنوان المجموعة «ذات مقهى» تكمن هذه الهامشية، كما في النص الذي يحمل العنوان نفسه، حيث الممرات الصغيرة في رؤية أناس للمقهى «كأنما امرأة حول صرغيتي بارود / في مساهم ساخنة وفي الخوف والكراهية تجاه ضوء نينون الأخضر / لا يجيبني / أظن أن شمة صلة بينه وبين ممالك الموت، وفي الوحدة وفي «كنت ساعان إغلاسي / لولا هذه الكلمات / وبعض للمسكنات...» لرسمي أبي علي هذه النكهة الخاصة البعيدة عن أية مدراس أو لفتناعات أو أصوات، له صوته، صوت تجربته ونكهته، وهنا أبرز ما يميز كتابته ويعطي نصوصه خصوصيتها.

نشر مشترك / رابطة الكتاب الأردنيين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان / بيروت - ١٩٩٧



الحداثة المفدورة

فبالرغم من المظاهر، كان للمسلمين فضل السبق كما يقول الكتاب في التمييز بين السلطة الدينية التي رفضوها منذ البداية كسلطة وصاية على ضمير المؤمن وبين سلطة الدولة، بالرغم من أن الدولة استمرت في التعامل مع الدين كمصدر للاحكام الفقهية والقانونية.

وبالرغم من المظاهر أيضا، ليست القيم المستمدة من حضارة القرون الوسطى ونزعتها الروحانية هي التي تتحكم بسلوك جمهور المسلمين ومجتمعاتهم اليوم وتحدد طبيعت سياساتهم العملية. ولكن بالعكس من ذلك تماما، إن الذي يحرك المسلمين ويدفعهم لبذل الجهد والكفاح والتنازع هو التعلق بالقيم نفسها التي تترك جميع الشعوب المعاصرة الأخرى، أعني قيم العدالة وتوسيع دائرة الحريات الشخصية وتحقيق المساواة واحترام كرامة الفرد وحقوقه.

وعلى النقيض من هذه النظريات والتفسيرات السائدة والمعمول بها اليوم في الأوساط العلمية الغربية وقسم كبير من الأوساط العربية، يبرهن كتاب الاسلام والسياسة، الحداثة المفدورة، أن الخراب الذي يعيشه العالم العربي الاسلامي اليوم ليس النتيجة الطبيعية للإيمان بدين، ولا التعبير عن استمرار الاعتقادات الاسلامية والتراث العربي ومقاومتها للحداثة، ولكنه ثمرة المباشرة والحتمية لهذه الحداثة حسب الصورة المشوهة التي عرفها بها هذا العالم ويطبقها النخب التي تواترت على حكمه. فهذه الحداثة التي ليس لها من الحديث

يكاد يكون هناك اليوم ما يشبه الإجماع على أن أصل الخراب السياسي الراهن في العالم العربي والاسلامي — وهو حقيقة جليلة فيما يعيشه من اقتتال أهلي وانسداد آفاق التحول الديمقراطي، وتخفيض مفهوم المواطن الى مفهوم المولى والمحسوب والتابع — هو رفض العرب والمسلمين مفاهيم الحداثة والتحديث، وأن مصدر هذا الرفض هو الايمان بمبدأ هو في الجوهر تيوقراطي يرفض التمييز بين الزمني والروحي وبين السياسي واللاموتي ويغذي بالتالي مشاعر العداة الدائم للحداثة.

إظهار مشاشة هذه الأطروحات ونقدنا هو موضوع الكتاب الجديد لبرهان غليون أستاذ علم الاجتماع السياسي ومدير مركز دراسات الشرق المعاصر في جامعة السوربون. وهو الكتاب الصادر هذا الشهر عن دار لاديكوفيرت البيرسية بعنوان الاسلام والسياسة. الحداثة المفدورة. والكتاب الذي يستخدم التحليل التاريخي والاجتماعي يبدأ بنقد الفرضيتين اللتين تقوم عليهما هذه الأطروحات، الأولى فرضية عدم التمييز داخل العقيدة الاسلامية بين ما هو سياسي وما هو ديني والثانية التي تقول بجمود العقل المسلم واستمرار تعلقه بالتراث ورفضه تمثل قيم الحداثة ومفاهيمها وبالتالي معاداته التواصلة لها.

الا الشكل والمظهر الخارجي هي التي دمرت الأسس المعنوية والأخلاقية العميقة التي كان يقوم عليها الاجتماع العربي الإسلامي التقليدي من دون أن تتوافر لها الشروط والامكانيات التي تسمح لها بأن تتحول من نبتة يابسة لا روح فيها إلى منبع جديد ومنجد للقيم الإنسانية ومصدر لمراكمة المكاسب والموارد المادية. ولذلك ما كان من الممكن أن أن تزهو وتنبج السوعي والنظام الذي يساعد الشعوب على تجلؤ المشاكل العديدة الموروثة والاندرج في سيورة الحضارة المعاصرة بقاغة

فمقابل النزعة الإنسانية التي رافقت تطور الحداثة الغربية سيطرت على نخب المجتمعات العربية الإسلامية الحديثة نزعة تنقيية مريضة زعت عن الإنسان قداسته وحولته إلى عامل تابع للعوامل التقنية والاقتصادية. بل حولت الوعي الإنساني نفسه إلى عقبة لا يمكن ضمان التقدم التقني والاقتصادي إلا بالسيطرة عليها والتحكم بها إن لم يكن بإخترائها وإجهاضها. ومقابل التأسيس المندرج والثابت للحريات الفردية والجماعية وبناء النظم الديمقراطية، تميزت حداثا المجتمعات العربية بتقديس السلطة الاستبدادية وتعظيم النظم الشمولية، وسادها النزوع إلى استبعاد الفرد من دائرة القرار إلى ال انقصاص من وجوده وكرامته، وإبقائه تحت التهديد وفي منأخ الخوف العائم ومقابل التنمية المستمرة للموارد والتراكم المنتظم من طريق الاستثمار للمصادر المادية والبترية، اكتفت النظم العربية والإسلامية الحديثة باستغلال الثروات الطبيعية واستهلاك الطاقات والقوى البشرية والموارد المتوافرة، قبل أن تجعل من النهب والفساد القاعدة الفعلية التي تحرك اقتصاداتها الطفيلية.

هكذا لم تعرف المجتمعات العربية الإسلامية الحداثة بالمعنى الحقيقي للكلمة ولا وقفت في أي وقت ضدها، ولكنها عرفت بالعكس نموذجا مسخا لحداثة فقيرة ومفقرة روحيا وماديا. وهذه الحداثة المشوهة هي التي تستنهض للمحارسة والمقاومة لا بسبب ما تعد به من ازدهار تقني وعلمي ومن تقدم أخلاقي ومن حريات شخصية وحقوق إنسانية، ولكن بالعكس بسبب ما تبته من أحياطات وما تنطلق من استبدادات وما تنزعه من المخاوف الأكثر غفا وما تنجده من النزاعات الأكثر دموية. إن ما تعيشه المجتمعات العربية الإسلامية من فوضى وخراب اليوم هو تعبير عن انفجار أزمة هذا النموذج الفاسد والناجح. غير القابل للحياة، للحداث. والنتيجة أن المسؤول عن هذا الخراب وتلك الفوضى ليست الحداثة، كما يعتقد الكثير من الإسلاميين. كما أنه ليس التراث كما يعتقد معظم العلمانيين. ولكن غياب الفكر النقدي عن الممارسة التاريخية الحديثة العربية الإسلامية سواء أكان ذلك في ميدان الحداثة أو في ميدان التراث وبالتالي تشيؤ الحداثة والتراث معا، فمن دون صرافقة

الحداثة والتحديث بالفكر النقدي المستقل والحر، ما كان من الممكن أن يكون الدخول فيها إلا على سبيل الاقتداء الأعمى والانخراط القطيعي. ومن دون مواكبة الخروج من سلطة التراث بالروح النقضية الملائمة جاء التجديد الفكري قطيعة مع التاريخ. وبالتالي استلابا محضا وتمثلا لمذاهب وإيديولوجيات جاهزة من دون تمحيص ولا تقويم. بسبب ذلك جاءت الحداثة تحديثا رثا ومراكمة لمنتجات وبضائع جديدة أجنبية مقطوعة عن مساراتها وحقائقها، أي استهلاكا لا بداعات الآخرين، لا بناء لهيكل إنتاجية وسرورات إبداعية كما جاءت القطيعة مع التراث في صورة تمزيق للروابط مع الماضي وقنلا لروح التواصل الجماعية، الترابخية والجغرافية، أي تحطيمها للمرجعيات الثقافية العميقة وتهديدا للهوية، بدل أن تكون إعادة استثمار للتراث ولما يحمله من راسمال تاريخي في عملية تجديد التواصل داخل المجتمعات وترميم الجسور المفتوحة نحو كل الحضارات.

فليس من الغريب إذن أن تقود هذه الحداثة الرثة، والمتناقضة والمتنافرة في كل وجوها إلى الانفجار ومن وراءه إلى تعميم الاقتتل والحرب في كل مكان.

من هذا التحليل يخلص الكاتب إلى القول : ليس هناك مخرج وإن يكون هناك مجال للتغلب على الفوضى الضاربة اليوم إلا في إعادة صهر هذا النموذج الفج والمتوحش من الحداثة وإنشائه نشأة جديدة، يكون فيها للإنسان موقع القلب ويكون فيها احترام الإنسان وتكريمه. منطلق كل سياسة وغايتها. وأداة هذا الصهر ليس شيئا آخر سوى الفكر النقدي، فالنقد هو الذي يفرز. كما تفرز النار في المصهر، المعدن الخبيث من الطيب ويقضي كما يفعل الكي على جميع أشكال الكذب على النفس والانداء والخديعة والغش والمكابرة والرياء التي جعلها منها قناعا يخفي عنا وجهنا الحقيقي ويمنعنا من معاينة نقائصنا، ويساعدنا على التهرب من مسؤوليتنا، وليست النظريات التي تفسر الخراب القاتم بخرافة الطابع التيقراطي الأصيل للإسلام الذي يجعله يرفض أي فصل بين الزماني والروحي ولا يقبل بأقل من بناء الدولة الدينية الا محاولة من بين محاولات عديدة ظهرت وسوف تظهر في المستقبل لتناقذ هذه الحداثة الرثة من النقد وتجنيت النخب التي صاغت نموذجا ضرورية المرجعة النظرية لسياساتها. ومن وراء ذلك إخفاء المسؤوليات الحقيقية فيما وصلت إليه الأوضاع العربية والإسلامية.

صدر الكتاب عن دار لاديوكرت، باريس (مايو / أيار ١٩٩٧)

بمعطفه

المطري حتى في الصيف

لجليل حيدر

جليل حيدر *

فتى مشاكس، وشيخ دمث
مجيد، ومحافظ
بادي، ومتردد

وهذا الذي أقرأ، هو شاعر من زماني فتح النافذة على سماء
— مفتوحة هي الأخرى — على الجهات المتنوعة، وأطلق طيوره في
فضاء مزدحم المذاقات. لكنه بعد خطوته الأولى نحو الحرية،
نظر إلى نفسه بإعجاب خفي، ثم اكتفى بهرائته وصمت.
كان المحاولة الجسور كانت هي الغاية. بل كأنه عاد من
مغامراته متوجهاً بالأعياء، فجلس يستريح تحت ظل سحابة!
وهنا عندما أقرأ كتاب الفتى المشاكس، تجبهنني صورة
الرجل الأنيق المحافظ. وإذا أتمتع ببداياته وأتعدد، أرى إلى نهره
هائلاً فيما بعد، فيما بعد الخمسينيات حيث رمال التمهيد ينسدل
على القصيدة إلا في التعمات نادرة تذكرنا به فجأة، ثم تنسى
بعد زمن.

هنا أيضاً اكتشف كم كان منسياً، رغم أنه لم يحب الخلوة،
أو الاعتزال (ألم يقرر مرة أن يعتزل الشعر، ثم عاد عن قراره؟)
بل حتى وهو في مركز الأضواء العالمة كان شاعراً منسياً. هل
يكشف الموت حقيقة الكائن إلى هذا الحد من الوضوح؟

●●

أنتقل عن «شارع الاميراة»^(١) وصفاً لجبرا إبراهيم جبرا
للك الفترة الأولى من المفامرة، لذلك المزاج الذي رافق التمرد،
للك الروكية المبادرة بانتاج تذوق جديد في الكتابة والرسوم
والتكثير.

كانت أوائل الخمسينيات ببغداد عند الأدباء الشباب عصر
الوجودية الذهبية، كبقما كان فهمهم لها مما وصلهم من
مترجمات متمثلة في كتابات جان بول ساروت والبير كامو، أو

* شاعر وكاتب من العراق يقيم في السويد.

مقالات مترجمة عنهم. قلائل منهم استطاعوا أن يميزوا بين
الوحد والآخر، وأقل منهم من أدرك أن البير كامو لم يكن
وجودياً بالمعنى السياسي أو غير السياسي الذي أراده ساروت.
وقد راق لمعظمهم أن يفهموا الوجودية على أنها بوهيمية جديدة
تتلفها هذه المرة مقاهي سان جرمان، ولكنها للبعض كانت
تعني الالتزام، حسبما أراد اليسار يومئذ أن يفهم الالتزام.
وكان هناك من رأى في منطقها ما هو نقیض ذلك بالضبط نوعاً
من الدعاية التي تبسح للفرد تجاوز القيم كلها، والفلسفات
السياسية كلها في مدن «مقتله السلام، أو بعبارة كامو في مقالة
«وقف في وهران» من «التهمة المينوتور».

بلند الحيدري، إذ عد نفسه وجودياً يومئذ، كان مأخوذاً
بهذه الفكرة، على طريقته التمردية، وكتب قصائده القليلة
«أغاني المدينة الميتة»، بوحى منها، بلغة مدببة، بارعة البساطة،
تتربص الصور البلاغية التقليدية، لها إيقاعها الموسيقي الخاص
ونفسها الدرامي، وفيها شيء من «الإيمائية» التي جاءت ميكراً
وعفواً وهو طالب في الثانوية مع الكثير من إحساس باللعنة
التي سحرتها في شعر «الياس أبو شكة».

●●

تلك الفترة بين ٤٦ - ٥١ حين نشر بلند «خفقة الطين» ثم
«أغاني المدينة الميتة» التي رسم لها الغلاف جواد سليم، كان
هناك غليان تجديدي ويحدث مستمتر، قبل ومع معرعة «جمعة
بغداد» والتجارب الشعرية والقصصية الجديدة، والدراسات
الاجتماعية كما في محاضرة الدكتور علي الوردي «الازدواجية في
الشخصية العراقية»، وما رافقها من جدل في الصحافة والمقاهي
الأدبية، ومن نمو وعي سياسي للتحرر من الماضي ومن
الاستعمار، ومن مطالب اجتماعية بالخروج من الظلمة إلى القرن
العشرين.

هناك كان شعر بلند يعبر عن رغبات إنسانية صريحة، نقطة
عصر. من البلاغة والانتقال إلى معانيه وجودية لم تلتفت كثيراً
إلى العام، لأن اختيارها فردي، كما لم تلتفت إلى المألوف في حركة
للمجتمع في الأدب خاصة هناك يولد الشاعر من رغبته.

أما ساعي البريد فقد سجلت على أسطوانة، حيث كان نادراً
ومن غير المألوف أن تسمع شعراً على أسطوانة، خاصة إذا كان
هذا الشعر حديثاً، وهو الآخر لم يكن مألوفاً بعد!

هناك لم تأخذ الشاعر انتشالات عصره السياسية، ولا تلك
السياسات من الصراع السائد. أن صراعه يكمن في التمرد على
شكل الكتابة، كما في سلوكه ومظهره إزاء مجتمعه والآخرين.
وفي اختياراته لأقرانه وزملائه: علاقته بالتمرد الآخر حسين
مردان، وبالجديد في الفن التشكيلي جواد سليم. وتلك الذخيرة
الفكرية التي يختلط فيها متفنون وكتاب بريطانيون، وكان
جبرا واحداً من محاورها.

إن المدينة مساحة صراعه، فهو منذ «أغاني المدينة الميتة»

والتي أعاد انتاجها مرة ثانية، وهو يرى الى المدينة والبشر، متسانلا وشاكسا، حيث غالبا ما يكون هو الطرف الاساسي في القصيدة ويتعالى فعل أناء في جواره مع الآخر ومع المدينة مصحوبا ببوح شخصي هو مركزه ، وهو مصدر الشكوى واللغة.



في الستينات لم يكن صوت بلند مسموعا، لقد تحطم ذلك الاطار الروحي ، واطر الارتكاز الاجتماعي التي كانت تمسند خياله وحياته، فرغم ان بيروت قريبة ، فقد كان بلند نائيا عنا. وفي كل تلك الاحتفالات التي اعقبت انقلاب 8 شباط الدموي، وتلك الرحلة - المصحوة على الروح ، وعلى تجميع اشلاء الحزن والتفكير، والتي طالته ايضا، ظل بلند غائبا، لكنه فجأة يذكرنا بحضوره من هناك. ففي منتصف الستينات حين كان مظفر النواب في السجن نشر بلند قصيدته الشهيرة في «الآداب» .. غصن وصحراء ومظفر»^(٢)

أصبح يا مظفر
أن غصنا طمرت الريح في الصحراء
رغم الريح والصحراء
أخضر ...؟

أصبح
ما روت الريح:
ان البرد في صحراءك ملعون
فلن تحيا غصون
في صحاري كل ما فيها منون
كيف يحيا غصن زيتون صغير
كيف يحيا ويصير
لربيع موعدا
كيف يكون ...؟
أصبح يا مظفر
ان ذاك الغصن رغم البرد
رغم الريح
أخضر ...؟

كان لوقوع هذه القصيدة الغنائية والسياسي اثر كبير علينا آنذاك، وكان هو كمن يريد أن يذكرنا بحضوره وذكرنا بحضوره بقوة، ثم انطوى زمن آخر على هذه الانتماعة وظل بلند منسيا كشاعر



الذي أبعد الى بيروت أبعد شيئا فشيئا عن المكان والزمان عن المدينة، عن بغداد تلك التي وجد فيها حياته وصراعه، آله وحبه وحريته، وبينما يوزج جيل آخر ، وشعر آخر ، ظل بلند متعمسا في انجازاته الأول. ارسم له صورة جانبية كان ذلك في بيروت عندما التقيته اول مرة في مجلة «الاحد»

في تلك الغرفة المستطيلة الكبيرة التي كُنا نكتب فيها مع أدونيس وسمير صايغ ورياض فاخوري، وكان يترده عليها فوزي كريم وشريف البريعي وأحيانا عمران القيسي، حيث تزدهم غالبا بوجوه معروفة أو لامعة في الوسط الأدبي اللبناني.

ثم في اجتماعات «مواقف» حيث كان بلند أحد أهم الأعضاء في هيئة التحرير بعد أدونيس، لكن تباينا جليا يظهر في النقاشات بين آرائه وآراء أدونيس حول الكتابة. كان لمسة محافظة بدأت تطرا على ثقوه الشعري ورأيه في الشعر.

ثم كان يذكرنا نحن الأصغر سنا، بمعاناته الأولى، فيروي القصة ذاتها عن علاقته بالآب أنستاس الكرمل، الذي كان يضع خطوطا حمراء تحت سطور أو كلمات قصيدته مصححا. كان يمكن عن علاقة التلميذ المجتهد بالأساتذ. لكنه كان يروي ذلك بطريقة مهذبة تحاول أن تخفي الشكوى من الجديد والصادم. اليس في هذا تناقض مع بداياته كبادي، ومجدد، ومنقلب على الماضي؟

وبعد فترة وجد نفسه خارج «مواقف» مع رسالة اعتذار تعبر أيضا بطريقة مهذبة - عن تردده كان ذاك كذلك موقفا مناقضا لطراز بلند الأول. بلند الذي يرسمه جبرا.

«لقد أعجبني في هذا الفتى الشبيه برامبو، ولكن في زمان ومكان غير فرنسا القرن التاسع عشر، أنه بقي حتى صيف تلك السنة (١٩٤٨) لا يتردى الا معطفا مطريا طويلا واصدا لم يفارقه قط. ولم يتكيف يوما عن البدلة العتيقة ولا شك، التي يغطيها.. وما من دخل له الا بضعة دنائير شهريا يتقاضاها من خاله مدير الزراعة العام، لقاء تصحيح سلازم المجلة التي تصدرها الدائرة الزراعية، ومع ذلك فإنه يتحدث ويتصرف باعتزاز وكان الدناير تملأ جيوبه، ويفقه يمينا وشمالا دون حساب...»^(٣)

رغم انه ابن عائلة غنية محافظة كبيرة. تمرد إذن خارج الاطار الاجتماعي، وشعر بمستوى المشاكسة والتجديد.

وهنا لا أرى تناقضا محضاً، بل ما يمكن أن أحده بانقطاع التواصل بين بلند الأول وبلند الآخر بعد أكثر من عشر سنوات. فهناك فترة انقطاع أصابت العمق الشخصي، ثم الشعري في داخله وفي تجربته منذ أن خرج من بغداد.



من ناحية، لم يواصل صراعا فكريا للدفاع عن وجهه نظره في الشعر، فهو لا يملك موقفا نظريا معبرا عنه في كتاباته عن الشعر. أي أنه لم يضع للحركة الشعرية تصورا جماليا يقتصره، أو يرسى الى مثل وتجارب جديدة، وقراءة لجيله ولعصره. لكنه هب جزءا رائعا من حياته للدفاع عن نظريته هذه بأسلوب مختلف بالسلوك المشاكس للمجتمع، بمظهره الغريب بحضوره واختياراته الغريبة حيث يؤسس «مجاعة الوقت الضائع» ويفتح مفهى ثقافيا باسم «مقهى واق الواق».

كان آنذاك ذائقة متفتحة للتجديد، وعياً من طراز خاص، لم يشأ أن يشارك الحفل أنتيكتيته الكامل، ذلك الفتى.

أما الشيخ فقد ظهرت عليه علامات الحكمة منذ السبعينات وهو يتحدث للأصدقاء، وفي الصحافة عن موسيقى الشعر، وبالحاح، ليصل في الأخير إلى نصيحة من طرف خفي إلى الجيل الجديد، بالدقة في استعمال الوزن، وتجنب الزخافات والعلل في القصيدة، ويتحصن خلف رايه هذا عند موقعه كرائد للشعر الحديث، وكان لبلند كل الحق في أن يظهر بمظهر الشاعر الرائد، لكنه لم يستطع التعبير عن هذا الحق في انجازاته التالية، وتعديدا بعد «أغاني المدينة الميتة».

كان انقطاعاً فصل بلند عن الشعر العراقي والعربي كل هذه السنوات، بعيداً عن جحيم الستينات بانقلاباتها وعصفها وصراعاتها. كان حالة استجمام أو مراجعة أخذته في استراحة طويلة على شاطئه. يبعد مسافة هذه السنوات، كما لو أن حالة مصالحة وضعت في هدنة.

هل لأنه لم يكن رجل صراع أو شاعر إشكالي؟
هل أن تهذيبه وطيبته جعلاه في منأى عن الخوض في اللجة، أم أن عصره قد توقف عند المحطة الفاتكة؟ أم أن ترغفاً باطنياً نحاه إلى الاعتزال والافتقاد؟

أم أن قصورا في قاموسه وخياله الشعريين بدأ يتراجع مع الزمن، وهو يضع بينه وبين التجارب والتطورات الشعرية مسافة تبعده بدل أن تقربه؟
إنها أسئلة وليست حكماً. أسئلة من نوع، هل كان شعر بلند شروعا دائماً وتحولا؟

على مقياس عصره وجيله لم تكن له سمعة السياب كرائد يضعه النقد في منزلة التام كشاعر، وربما أحيانا كمقياس. كما لم يحقق شهرة بمستوى البياتي والدراسات التي أعدت عن شعره. ولم يضع نصاً نظرياً حول الكتابة الجديدة كما وضعت نازك الملائكة في مقدمتها لديوانها.

... أن ليس دقيقاً أنه كان منسياً بيننا ... إنما كان نسياناً أبيض.

مرة ترجم رباعيات البيوت إلى العربية في مجلة «شعر» فضل أن يختار نهايات مقابلة لبعض الأبيات والأسطر، مؤكداً أن ذلك يخلق إيقاعية تحاول محاكاة النص الأصلي. وكانت إحدى الرباعيات وهي تصف النسوة تنتهي أبياتها بـ: غاديات، ورائحات. وهكذا. كما كان يؤكد على الإيقاع، وعلى الأوزان، واستخدام البور استخداماً خليلاً مع قليل من التجاوز، وعلى معرفة تامة، أو لنقل على اطلاع واسع بالعروض هل لأنه وجد فيها يكتب منافعاً لتصوره عن الشعر تلك الأيام؟ لفهموه أو لا تفقهوه الفنية، وهو يؤكد على أحداثه تغييراً جريئاً في استخدام موسيقى الشعر؟

لقد كانت قضية الوزن تطفي على تفكيره وعلى تلميحاته

النقدية. آنذاك كان يرى وهو على كرسي الأستاذية، مخلصاً إلى القناعات ومهملاً في ذات الوقت السؤال، سؤال للشعر وحركيته. إن شعره لم ينعكس على وجه عصره فترة الستينات والسبعينات، رغم غلبان تلك الفترة بالتطلع والاحباط وصراعات الأساليب والاتجاهات، والتجارب الشعرية في العراق ولبنان ومصر. فقد كان نصيبه من كل هذا صفحة ثابتة في مجلة أسبوعية ومشاركة دائمة في المهرجانات والمؤتمرات الثقافية التي تقام في المغرب وتونس ولندن ... ثم. كان يبدو مثل ضيف مجامل في مائدة، على عكس ما يحدثه أبناء جيله من اهتمام وحضور مثل أنونيس، وقباني، والبياتي، حتى أن جيلاً جاء بعده طغت شهرة بعضهم عليه: سعدي يوسف، فاضل العزاوي، عبدالمطي حجازي، أمل دنقل، محمود درويش. رغم أنني استخدمت مفردة «شهرة مجازاً» على أن أعتقد الدقة لأول: الأهمية!

فعدتُما تضع توصلات سعدي يوسف وتجربياته أمام مجمل انجاز بلند، تكشف الفارق بين الانتماء واليهوت. أو تضع ثقل موهبة فاضل العزاوي واجتهاداته النظرية في الشعر مقابل انجاز بلند شتعره بالتجاوز بين تجربتين. لماذا؟

كان حضور بلند الأخير وظيفياً، بحكم الدرجة السابقة للانجاز الأول - أكثر مما كان مدعواً له مع جيله أن يكون تحريراً.

عندما عاد إلى العراق بداية أو منتصف السبعينات، كان ظلاً لعصفه الأول، ظلاً لماضي، كان تذكيراً بالنسيان. فقد ظل الحاضر الغائب، الحاضر بشهادة التمرسد الأولى، والغائب بامتناع أثره على الحركة الشعرية. حتى وهو يتولى مسؤولية تحرير مجلة «أفاق عربية» حيث اختص بتعليقات نقدية على الفن التشكيلي. كان كمن يهرب من حضوره كشاعر إلى البحث والتلقيب في الزيت والألوان والصحافة. وحين كان ظل سعدي يوسف وأرقاً على امتداد الشجرة العراقية للشعر، كانت خطوات بلند ببطئ من ديوان إلى آخر، وكان تواصله محكوماً بشرط الاستمرارية وليس بشرط التجديد والتحديث.

لماذا؟



إنها أسئلة لا تمنعها محبتي له بل تقترحها قراءتي الشخصية له كشاعر.

الهوامش:

١ - مشارع الأمراء - جبر ابراهيم جبر - المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٢ - رحلة الدحروف السفر ١٩٦٨ بيروت

٣ - شارع الأميرات.



عقل العويط

صباح الخراط زوين *

صباح الخراط زوين *

إنها حالة انتهاء الجسد، وكان على العويط أن يطلع الإنسا بلغة مفككة تفكيك أجزاء الجسد، مكلبة تكبيل الجسد المنهكة، مساحته صلبة صلابة الجسد المقاوم ، مخريطة خريطة خلايا البدن وخريطة مفاهيم الحياة عندما تحل النهاية على غفلة منه.

لغة عقل العويط هي لسان المتعثر في إيجاد المفردة للملائمة ، الوصف الملائم لحالة أسمها «موت»، المتلعثم في قول مشاعره لزاء جسد يزوي في قلب عالم عبثي ، خال، الا من دقائق الحياة القليلة، الا من برهة الغش العظيمة. لغة عقل العويط هي لسان

تبدأ لغة عقل العويط في الكلمة الأولى بتشنج وبقلق كبيرين ، لغة تبدو في النظرة الأولى مقطوعة الأنفاس، مجزأة بحسب الانفعال الصدامي الذي تولد لدى الشاعر منذ اللحظة الأولى لكتابه. والتصادم هذا هو المواجهة القاسية التي حصلت بينه وبين الموت، الموت في الجسد، هذا الجسد الذي بالنهاية هو كل المعنى ، الذي يحمل معاني الحياة والوجود والموت. الصدمة تلقاها الشاعر في مواجهته الحالة الحاسمة، النهائية، الجذرية .

✽ شاعرة ومترجمة من لبنان

وقت البقاء، أي أن وقت الجسد الحزين والفاني هو نقیض وقت الشجرة المشعة والدائمة. الشجرة تحولت عنده إلى وجود يلغي الغياب، تحولت إلى وقت خارج مفهوم وقت الجسد وصارت حضوراً في غياب الغياب، صارت حضور الآخر في غيابها، صارت رمزه وأبديته في كيمائية الكلمة.

وكما أمعن الشاعر في الحفر داخل الغياب، داخل موت الجسد الجريح، واجه هذا الغياب غيباب أعنف منه، عنف التفكيك، وعيش أكثر منه، عبث الفناء الذي يأتي بعد غش الامتلاء.

«أصف الغياب بغيبابه في الهواء كلما تدفّق الفراغ على الجهات قصار سياجهاء. لما يغيب الشاعر الغياب فيجعله في غيبابه حضوراً بل سياجاً للجسد الغائب، يكون قد حفر في فراغ الوجود من أجل لغة تعيش من نقیض النقیض، من عمّة العمّة، من ضوء الضوء، من الجنون في الجنون. إذا كانت لغة العويط في الكتاب برمته، من الدفة إلى الدفة، إذا كانت صلبة في جرنها ومبدعة في لها، فهي أيضاً، وفي العصف، مجنونة في عبثها، مجنونة من جنونها وبما أن القداسة ترتبط وثيقاً بالمولت من أجل أبدية الروح في فناء الجسد، ولأن الجسد في قدسية الموت يستحيل جسداً مقدساً، أو هو كذلك منذ البدء، والجسد مقدس قبل الروح، لأنه كذلك، يستحيل الجسد في غروب ضوئه مشعاً كشمس مقدسة في وسط سماء العشب.

«والغيبوبة جسم الغروب لأن فيها انتقال الضوء في الشمس، وكان الشاعر هنا يعبر نور الشمس لقدسية الجسد المثير أصلاً، وتكون بهذا الكلام، تكون القصيدة دأست عنبة الأمكنة المتأرجحة بين المطرح المعقول ومطرّح اللامعقول. فالجسد الفاني معقول وغير معقول، كيف للشاعر أن يقلل أو يصدق، يؤمن أن جسده أو جسد الآخر بعد وجوده الحقيقي لا يعود موجوداً في الحقيقة. ويلتبس الأمر على الشاعر وعلى الجسد المسكين، ويهيم الوهم على الفكر وعلى الكلمة وعلى الجسم معاً، مما يجعل انتهاء الجسد وهما وبقائه حقيقة في الكلمة وفي الرؤيا، رؤيا عقل العويط والنور هنا قادم من اختران شحنة الالام واختزان شحنة الاعتناق من حالة الحضور الحقيقي والملاهي إلى حالة الحضور الوهمي الاثري، أو العكس صحيح، فلا يبقى أمام الغموض الذي يلف الجسد الناهب نهائياً، إلا أن نرقق إلى مقام الشمس، وهو مقام السروة الخالدة في قلب النور، نور كلمة العويط وفي قلب الحقيقة الوهم، حقيقة الكتابة ووهما والعويط نحا نوحها.

✽ مقام السروة - عقل العويط - دار النهار للنشر ١٩٩٦.

التمالي على الحزن وعلى الحقيقة، هي لسان الباحث عن كلمة تشبه حالة الموت لما يفاجيء حالة الحياة الهشة، لسان يعث بعث الحياة، تلك التي تصر على إنهاء الوجود دائماً على إنهاء ذاتها، التي تصر على إنهاء وجود جسد بريء في أشياء هذا العالم، جسد في غمرة الوجود، جسد مشع، جسد أليم حوله للعويط كلمة جارحة تشع أبداً على بعد أزمنة كاملة من تنفاته الجسد الذي لم يرد لنفسه التناثرة كلمة نازقة دائماً على مقربة من شعاع الجسد الذي لم يذهب بجسده، لغة عقل العويط المتدفع اندفاع الجسد في شغف بين الموت والوجود شغف البقاء في تضاد مع شغف الفناء، الجسد الذي استحالة كلمة هاذية هذيان موت الجسد، الجسد في إرادة البقاء، كلمة شفافة شفافية الجسم الرقيق الذي منه نكون وبدونه لا نكون، شفافية روح الجسد، فالجسد نور والجسد روح أبداً.

لغة عقل العويط الشديدة الإيقاع شدة الجسم المتشبه بجسمه، شدة النور المتقي بعد الجسم، لغة عقل العويط كتبت الحياة في موت الجسد، بالأحزان افتراسه، يقول الشاعر وكلمة الجوز التي ابتكرها العويط عبر الافتراس ليقول الموت، الكلمة لكنها فريسة كاتبها وكأنها جلده في الوقت ذاته. الافتراس لدى العويط ذو حدين، فهو مفترس في الحياة كما هو مفترس في فرائش الموت، كأن لعبة التناقض تكتمل هنا لدى للشاعر فيضحي كاتب القصيدة ضحية الجسد المثلث كما ضحية الحلم بجسد يعود إلى الحياة. وإذا كان الموت مسألة يتوقّعها الشاعر، فالجسد مسألة ينتظرها الموت، فتقع الكتابة فريسة الحلقة المفرغة حيث يسعى الشاعر لإيجاد مخرج نحو الحياة خارج الجسد الفاني، وإذا قيل العويط أن احتمال الشيء يعني حدوثه، فلأن الحتمية تملك حالة الجسد الحزين ولم يبق أمام الشاعر سوى انتظار ما هو محتم ورجيته في أن يبقى احتمالا. ويصير الشاعر أثناء كتابة ألم الجسد، يصير يرى الجسد مكاناً، ويصير أيضاً يوسع المسافة التي بين الالام والمكان، لكي يتسع المكان لفضاء أوسع، لكي يتسع مكان الجسد لجسد أكبر. إلا أن سرعان ما... يدخل المكان في الجسم... وكان بالكلمة حاول أن يوسع الشاعر الجسد إلا أن الموت خارج الكلمة وسع مكان الجسم وحجم حجم الجسم حتى خلد المكان من مكانه، وخلد الجسد من جسده.

لغة عقل العويط لغة العاصي على الموت وكان على هذه اللغة أن تخلق الشجرة ومنها تخلق الغابة، وفي الغابة تعطن الأرواح وتدفن الأجساد البريئة، فالشجرة عنده رمز البقاء كما رمز الجسد. الشجرة هي رمز الإنسان الأبدى. الشجرة هي رمز الجسد ورمز الروح. وصار الآخر - الميت، شجرة ويربط العويط بين الغياب والوجود والجسد - الشجرة. أنه يصف الغياب بالوقت الذي صار شجرة، ووقت الحياة هو عكس

الشفاهي يوظف تقنياته. باستغلال الفضاء التآنيقي والتعبير النفسي لحالات استقبال المحتوى السرود والحكي. كما أنها خطاب أدبي يستفيد من المنجزات التي تراكمت إلى حدود الآن كتابة وتدوينها.

٢ - رواية خيري عبدالجواد «العاشق والمعشوق» الصادرة عن دار شرقيات للنشر والتوزيع، تصادف الحكاية الشعبية مبددا. ولعل في تدخل الرواية والحكاية الشعبية بعض المغامرة. والكتابة الحديثة مغامرة. تروم خلخلة ما استكانت إليها الذائقة، وجعلتها قاعدة نمطية. وكأننا أمام القضية النقدية القديمة الأرسطية. أقصد «قضية تظهر الأجناس الأدبية وفصلها عن بعضها» لأن لكل واحد من الأجناس الأدبية غايته ووسائله التعبيرية. والكتابة الحديثة والحداثيّة خصوصاً تطرح مشكلة التطوير جانباً لأن الواقع لم يعد يسمح بذلك. فالأجناس الطاهرة تمثل للفكر في حالاته المجردة الصافية. أما الأجناس المتداخلة والمتفاعلة والمهجنة فتستجيب أكثر إلى الواقع. لأن الواقع غير متجانس ويخلق وحدته وأنسجابه من كل هذا النشاز، تداخل الأجناس، وتداخل اللهجات، واللغات (...) والعادات والأعراف.

٢ - ١ - يعتمد (خيري عبدالجواد) على الحكاية الشعبية المتواترة والمتداولة في العديد من البلاد العربية ويوظف تقنياتها أيضاً. لكن السؤال المطروح على هذه الكتابات التي تتعاضد من الحكايات الشعبية المدونة والشفاهية هو: «بإيّة غايّة أو كيفية توظيف الحكاية الشعبية؟ هل يقصد من ذلك إعادة الاعتبار لجنّس أدبي شفاهي بسيط قديم؟ هل هي محاولة لإثراء الخيال؟ هل هي ميثاق ثقافي يضعه الكاتب كجسر يربط بين ما يكتبه وبين رغبة القاريء المكتوبة منذ الأزمنة السحيقة؟ أم لأن الكاتب يرى أنّ الشفاهي ما يزال مستتبداً بفئات اجتماعية كثيرة واسعة في المجتمعات العربية؟

إنّ سؤالاً متشعباً لكن أصله واحد. والروائي (خيري عبدالجواد) يوحى بالجواب في الفصل الأخير من روايته حين يقول: «... مدينة الأبطال. أصل التسمية أنّها قدمت على مدى تاريخها الموهل في القدم كل الأبطال الخرافيين، نبتوا فيها ونماوا حتى اكتملت سيرهم، خرجوا منها تسبقهم أعمالهم والسمائحهم تتردد في المعصورة، ففي كل جيل، وعلى رأس كل قرن كانوا يوجدون من يجمعون حوله ويوحد شملهم يروون سيرته ويدونونها في كتب يتداولونها من جيل لجيل، يضيفون إليها عبر السنين، ويحدث أنّ المدينة أمصابتها عقم مفاجيء جفت ينباع الخيال عند الناس، تغيرت أحوالهم، فقدوا الروح التي كانت تجمعهم، أمطلهم التي هي مصدر حياتهم، حكاياتهم وسير أبطالهم تسوها، لم يعد لهم ما يعيرون له أو عليه، وشيخاً قسماً بدأت ذاكرتهم تشيخ، أصابهم داء النسيان، وأخذ الدم

الرواية المعاصرة واشكالية الكتابة

محمد عيسى

١ - حاجة الإنسان إلى الحكاية حاجة قديمة جداً لعلها مرتبطة بالبدائيات الأولى لتشكل النواة المجتمعية. عند اكتشاف الإنسان للغة، واندلاع رغبة الكلام داخل جسده الجديد ومحاولة إشباعها بالحكي. وطبيعي أن اللغة هي المركز الأساس في صنع الحكايات. لكن هناك عناصر أخرى لها أهمية رئيسية أو ثانوية. ومع استبدال رغبة الكلام والحكي تشكل نوع من التسلط. نجد أثره في الحكايات التي وصلتنا شفاهياً ودونت في حكايات منقطعة أو متسلسلة كالف ليلة وليلة، وعنترة بن شداد وسيف بن ذي يزن. وصلتنا ضمن أنماط تفكير أخرى أكثر تعقيداً كالأسطورة (اليونانية والإغريقية والفراعونية). وصلتنا بل امتدت داخل جسدنا الحكائي الشعبي، خصوصاً الشفاهي الحديث والمعاصر.

١ - ١ - إن الرغبة في الحكي مرتبطة بالرغبة في امتلاك الآخر. ومرتبطة بحالة أخرى هي إثبات الذات وإظهار الاختلاف عن الآخرين الذين هم المتلقي (المتسمع والقاريء). لهذا نجد شخصية الراوي تمتاز بسلطة مطلقة في الحكايات. وأن المتلقي يصادق على كل ما يصدر عنها ويثبته. وسلطة الراوي تأتيه من العناصر الاستراتيجية في صنع الحكاية وتوجيه مسارها، وإن من البين لسحرا.

تكتسب الحكاية، وفيما بعد كل الأشكال المردية والحكاية، سحرها من خلال طريقة الحكي، أي الصيغة التي ترتب بها الأحداث والحوافز التي تدفع بها نحو النهاية، ونحو العناية المتوخاة منها، كالتأثير على المتلقي أو بعث المتعة أو الخوف في نفسه. ومن خلال المحتوى الذي تنقله ويتميز بالخرافية. لهذا فالهكاية مؤثرة. وهي خطاب أدبي قريب من

★ كاتب من المغرب

يبذل كل شيء . في غمار هذه المصيبة التي حلت ، بدأت تنمو حركة سرية أخذت تنتشر في الخفاء تدعو الناس إلى إحياء حكاياتهم المنسية تذكر سير أبطالهم ، تنمية الخيال وتنشيطه فقد بنجح في ابتكار أبطال جدد يعمرن المدينة من جديد .
(ص ٩٠).

٢ - ٢ - كل كتابة جادة هادفة لابد أن تطن عن أهدافها ضمن مسارا الإبداعي ، وهذا النص المجتزأ من رواية «العاشق والمعشوق» يعلن عن غايات اختياره ، وعن الدوافع الكامنة وراء إبداعها . لأن الإبداع لابد أن يجد لنفسه غاية قصوى . ليست للمتعة فقط . لكن تحقيق الفائدة العامة ، وطرح القضايا الكبرى في صورة جمالية مقبولة . فما الذي يطرحه هذا النص ؟

يطرح علينا النص المجتزأ إشكالا . هو الحاجة إلى الخيال المخصب جدا على التوجه الذي اتخذته بعض الكتابات الإبداعية المعاصرة . وهذه الإشكالات لا يطلب منا أن نتفق مع أو أن ننكره نظرا لعموميته . لكن يوجها نحو اختيار في الكتابة . إنه اختيار الإحياء . إحياء الموروث الثقافي العربي المكتوب والشفاهي خاصة الحدوتة والحكاية الشعبية عن اعتبار أنها أول الأشكال التعبيرية التي عرفها العرب قبل ازدهار التدوين والكتابة . والحق أن الحدوتة والحكاية الشعبية ليست حكرًا على العرب بل هما موروث إنساني مازال نرى امتداداته المختلفة إلى الآن سواء أكان شفاهيا أو مكتوبا أو مصورا .

٢ - ٣ - هل يطرح النص فقط أشكال الكتابة الروائية وكيفية تأصيلها؟ طبعاً يطرح قضية أخرى هي قضية الكتابة والنسيان إن الكتابة الروائية المعاصرة العربية . استبدت بقسط وأفر منها الهم السياسي وقضايا الإنسان العربي المعاصر المفقور . وضمن ذلك الكتابات الروائية النسائية التي تطرح إشكالية المرأة العربية في مواجهتها للواقع للمجتمع ولاكراماته . وهو ما جعل الكثيرين ينفون من الحكاية الشعبية لأنها تعتبر تعبيراً ساذجاً لا يتجاوز وظيفة التربوية والأخلاقية القائمة على الترهيب . وأنها خرافية تتجاهل الواقع وما يتفاعل داخله . أنها نوع من التعالي عن القضايا الجوهرية والحقائق وهذا النمط من الكتابة يبرز أماناً تعاضدا قائما بين تيارين في الكتابة الروائية . هما الواقعية والكتابة اللاواقعية .

٢ - ٤ - هل ندرج كتابة (خيري عبد الجواد) ضمن الكتابة اللاواقعية؟ الكتابة التي تهمس بالخرافة وترتديها لباساً واقياً تقي به نفسها من مشاكل لا أدبية . خارج أدبية؟

إن هذا النمط من الكتابة يتضمن مشكلة . لأن الحكاية الشعبية لم تستطع أن تطور تقنياتها الشفاهية . ولا أن تتجاوز موضوعي الترهيب والترغيب والتزيين الروائيين .

في رواية «العاشق والمعشوق» يصبح مفهوم الواقع أكثر

تحديداً حتى أنه يحصر نفسه في قضية الكتابة . ومن هنا يجب تقييم وفهم هذا العمل . لأن الكتابة عملية كيميائية عبرها يتم تحويل عناصر الواقع وصهرها لتأخذ أشكالاً وصيغاً مختلفة ومتعددة . ولا يمكن إدراك الواقع في شموليته إلا من خلال الكتابة . وهو ما يبرز وجود الخرافة والحكاية الشعبية الشفاهية والحدوتة والأسطورة والسير الشعبية كاشكال تعبيرية رافقت أنواعاً محددة من المجتمعات ومن أشكال الانتاج .

٣ - بناء القصة .

٢ - ١ - اختارت رواية «العاشق والمعشوق» صيغة محددة لبناء قصتها . وهي تقوم على التناوب والتداخل الحكائيين المؤثرين ببنية متناسقة متواترة عامة .

تتكون القصة من أربعة فصول تمتاز بالتواتر في البناء . أما الخيط الناظم لهذا التوالي والتواتر هو موضوع الرحلة والسفر . يعثر الراوي على مخطوطة نادرة مسحورة . يصاب كل من يقرأها بلعنة الرجول والبحث عن صاحبة المخطوط . التي يبدأ اسمها بحرف الميم . وهو ما يؤكد لدينا - تأويلًا للعلاقات الإنسانية - ارتباط رواية «العاشق والمعشوق» بإشكالية الكتابة . إن كل قارئ . رحالة يقطع العديد من الأراضي . ويصادف الكثير من الأقوام . وليس كل قارئ بقادر على بلوغ المرام من الكتاب الذي يقفه بين يديه . وما الكتاب إلا «المعنى» . المعنى العميق . ومن هنا نفهم كذلك تعدد القراءات . لأن القراءة تختلف باختلاف المضمون الثقافي لكل قارئ . وجميع القراء يلتصقون في المعاني السطحية البسيطة لكن يختلفون في بلوغ المعنى العميق . حيث يتوحد العاشق (القارئ) والمعشوق (المعنى العميق) .

٢ - ٢ - توسع القصة المركزية فضاءها الحكائي من خلال عدد من الحكايات الشعبية الصغيرة . بعضها متواتر على الأسنّة في البلاد العربية . وبعضها الآخر مبتكر أو معدل . بالتالي يبدو بناء القصة مزيجاً . خط أفقي تتوالى فيه أحداث القصة المركزية (بحث الراوي العاشق عن معشوقته التي سيصل إليها وينتهي الحكاية وينقل النص) . وخطوط متوزعة عبرها الحكايات الصغرى التي تستقل بدلالاتها وبنائها . وقد تتواضع مع ما تقدمها . إلا أن البناء العام للخطاب لا يستقيم إلا بوجود النصين معاً . الأفقي والعمودي .

٢ - ٣ - تعتبر القصة المادة الحكائية التي تتفاعل فيها الشخصيات وتحدث بها أحداث . بالتالي فإن الأحداث التي توجد في رواية «العاشق والمعشوق» تتوزع على نصتين : نمط خاص بالقصة المركزية تحدها الغاية القصوى . ونمط خاص بالحكايات الصغرى . تنقسم وظيفتها بين :

أ - عتبة لما سيأتي أو أنها عتبة لاستمرار تطور الحكاية الكبرى. كما حدث مثلاً مع عفريت الجبل (عفريت الحكايات).

ب - لغز يقصد منه الإفصاح عن وضعية ما أو تلقين درس كما حدث مع شيخ الكلام.

ج - حكايات استردادية يسترجعها المؤلف للعبرة.

د - حكايات تصرف فيها المؤلف بفلاية إزالة الغبار عليها ورد الاعتبار لمخيلتنا الموروثة.

والأحداث المكونة للقصة الكبرى والحكايات الصغرى تتلقى في كونها تمتاح من المحكي الشعبي. فعمادتها أغلب الشخصيات فسوق طبيعية (الغفريت، الجن، شفصيات متناسفة، شفصيات تظهر وتختفي فجأة، حيوانات خرافية...) فإن الأحداث تنتمي إلى ذات الصفات الغرائبية والعجيبة، وإلى الفجاءة. وهذه يلصقها للقاريء لأن بناء متخيل رواية «العالمشوق» يقوم على العجيب والغريب.

٣ - ٤ - ينقسم الحدث في الرواية إلى

أ - حدث فحائي: وطبيعته أنه لا يستند إلى محفزات تنقده وتعمد لوقوعه. وبالتالي يقابله في المتلقي. وهذا النوع من الأحداث يعتبر من مرتكزات البناء العام للخرافة والحكاية الشعبية.

ب - حدث غريب محكي وهي أحداث يصعب تصديقها أو أنها غير قادرة على الاقتناع والاستساقعة وغالباً ما تكون مكوناً من مكونات الحكاية الصغرى.

ج - حدث عجيب وهو حدث من طبيعة تكوين الحكاية ونسوق كمثل على ذلك (فك الطلاس، واللاجبة على سؤال الغفريت لتخليص الذات من الهلاك والفتك والسماح لها بإتمام الرحلة نحو الهدف المنشود).

والفرق بين الحدث العجيب والحدث الغريب يعود إلى طبيعة جوهر الحدث الخرافي. ومدى انسجامه وسيرورة المحكي الشعبي. فيطلق الحدث العجيب على كل حدث لا ينتمي إلى الأحداث المتداولة في الواقع - وإن كان الواقع أغرب من الخيال في كثير من الأحيان - لكنه محض خيال، وأن الذي يقوم به ينتمي إلى عالم عجيب كل عناصره مختلفة عن الواقع. عن العلاقات السائدة في الواقع، عما كونه من تصورات عن الواقع الخارجي العام. ومن عناصره الأساسية الشخصية. الفوق - طبيعية القدرة على تحدي صرامة الزمان لتصبح في المطلق. وتتخذ طبيعة الديمومة والاستمرار مع قهر الموت. فهي تتحول ولا تموت بالتالي باختفاء ما ليس إلى نهاية حالة وبداية حالة ظهور جديدة.

أما الحدث الغريب فيمتاز - إضافة إلى قدرته على قهر رتابة الزمان والمكان، أي ما يتحكم في الإنسان الواقعي الحقيقي - بكونه أشد أيقناً في الغرابية فلا يحافظ على سر الحكاية بل يفجرها ويربك نظامها بما ليس له سند في الحكاية وليس يقادر على خلق الانسجام داخل مخيلة القاريء. وبالتالي لا نجد له تبريراً في الحكاية - ولا في غايتها أي لا في بناء الحكاية. ولا في المقاصد التربوية والأخلاقية أو الجمالية للحكاية. والاجتماعية والمسرحة أيضاً لأن الحكاية قديماً كالأسطورة ليست ترفاً فكرياً بل هي نمط تعبير ونسق تفكير من خلالها كانت الشعوب الأولى تفهم وتفسر الوجود، وفي الخرافة كانت تخرن معرفتها عن الموجودات، وضمنتها كانت تصور نظام حياتها (البيسطة) وما ينبغي أن يكون عليه (نظام الحياة). وقد ارتبطت الحكاية بالمسرح والكائنات الغريبة والعجيبة نظراً لبطانة الإنسان قبل أحكام سيطرته على الطبيعة.

٣ - ٥ - لا يمكن ضمن الأنماط الحكائية القديمة العزل بين المكونين: الشخصية الحكائية والحدث الحكائي (الأفعال). لأن الأفعال مرتبطة بالشخصيات تحدث للشخصية (البطل) وتحدثها للشخصية (المساعد والعيق). وقد أطلق عليها يروب الوظائف. وهي مجموع الأحداث المتسلسلة. سواء أكانت فحائية - كما أوفضنا - أو عجيبة أو غريبة. وسواء أحدثها البطل أو المساعد أو العيق، أو حدث لهم.

والشخصيات حضور مرتبط بوظيفتها ضمن المسار الحكائي. فالبطل شخصية محورية وتعب فيها الصفات التالية: الاقدام والجرأة على خوض المفامرة وركوب الخطر. وهي شخصية من أنصاف الآلهة (في الأسطورة) تمتلك الجسد الأرضي القوي وتمنحها الآلهة الذكاء والجمال والمساعدة. وبالتالي فالبطل متفوق على بقية الشخصيات. أما الشخصيات الأخرى المساعدة والعيقة فتلزمها وظيفتها بالتمظهر حسب الغاية والمهام. يختلف المساعد بين إنسان أو حيوان أو شيء سحري. والمعيق أيضاً قد يكون إنساناً (زوجة الطحان) أو حيواناً (الأسد - الطلسم) أو عفريتاً (عفريت الطاوونة).

٣ - ٦ - أن ما يجعل من مؤلف «العالمشوق» رواية هو بناء المحتوى / القصة. وصيغة الحكاية. فاعتماد المؤلف على التضمين يعطي النص صيغة الإبداع. ولبيعه عنه صفة التكرار والأعادة واسقاط حولة موروثة على النص الإبداعي. وتبرز هذه العملية الإبداعية مسألة التعامل مع التراث، فهناك فرق في اعتقادي بين التراث كشيء مستحدث وبين الحسولة الإبداعية لوجبة للتراث. والفرق قائم على الاختلاف الزمني والمرحلي بين الاستعمال القديم حيث كانت

الخرافة والحكاية الشعبية الشفاهية عموماً أحد أهم أنماط التفكير البسيطة لدى الإنسان الأول وبين الاستعمال الحديث حيث تفقد الخرافة والحكاية الشعبية وظيفتها وتصبحان محكومتين بالسياق الجديد.

٤ - من المحاور الأساسية في بناء الحكاية الشعبية اللغة. وفي رواية «العاشق والمعشوق» لخيرى عبدالجواد اهتمام بالغة تمثل في بساطة تركيبها واستعمال ما يلائم المواقف مع الانحياز على توظيف الفاظ نادرة في اللهجة المصرية. هذا ما يعطي الانطباع بأن (خيرى عبدالجواد) يكتب الرواية من خلال استنطاق الحكاية الشعبية ويبرز أيضاً اعتماده في التأثير على المتلقي من خلال «الميثاق الحكائي» أي مخزون الانسانية من الاشكال السردية والحكايات البدائية البسيطة.

٤ - ١ - إذا كانت الشخصيات والأحداث متلازمين فإن اللغة لا تنفصل عنهما، وعن صيغة الحكى وطريقة نقله، فاللغة هي القناة الأساسية التي تمر عبرها الأفعال والأوصاف. ومن خلالها تتشكل الحكاية وتنظم عناصرها ومادتها. لهذا فاللغة في «العاشق والمعشوق» تتوزع بين لغة تصف بدقة المكان مع أضواء العجيب عليه. وهي صيغة موروثية انتقلت إلينا عبر الزمان. وإذا كان الوصف الدقيق للمكان أو للشخصية الأدبية (= القصصية) قد اعتبر دليلاً على الحكى الواقعي التقليدي، فإنه في الخرافة والحكايات الشعبية ينهج سبيلاً أخرى متأثراً بطبيعة ما ينتقل للمكان في الخرافة مختلف عن المكان الواقعي (في وصف المدينة وسبب عمارتها وهلاكها - صخرة الأحلام - بيت الأحرار). ونسوق هنا مثالا على الوصف الدقيق (= لغة الوصف الدقيق)، يقول: «... وتقدمت يضع خطوات حين لحت عن بعد عدة أبنية متناثرة، شددت حيلي وأخذت أجهتد حتى أصل إليها، بدت لي البيوت مهجورة وكأنها بنيت بالمصادفة فلا توجد طرقات أو شوارع وميادين لا سور يسورها، فكل جهاتها مفتوحة، لم أجد أحداً في طريقي فأخذت أتوغل بينها، بيوت طوابقها بنيت على الأرض بلا سلال، تدخلها من أي طابق فالأول مثل الأخير، وبيوت تنتهي فجأة في الفراغ، دون الكمال، وأخرى ماثلة على جنبها كأنها توسك على سقوط. وبيوت معلقة في فراغ فلا أحد يستطيع الوصول إليها.» ص (٨٤).

مثل هذا المجتزأ كثير. لكنه وصف مسرود لأنه لا يتوقف نهائياً على التقدم نحو غايته. وما الوصف إلا وسيلة لغوية وتقنية كتابية تسعى إلى التوغل في الغرابية ووصف دقيق لما تتعكبه الخيلة وما يقتضيه قضاء الخرافة والحكايات الشعبية..

٤ - ٢ - تتخذ اللغة في «العاشق والمعشوق» إيقاع نبضات القلب حالة الروع فتأتي الكلمات متدفقة منسابة دليلاً على الحركة. ودليلاً على التحول والإقامة في منطقة

الوجد. وتصبح اللغة شبيهة بالرقصة الأخيرة في (بيوت المسرات) رقصة المخاض. «أجسادهم تلوت في ليونة ورشاقة، الدوائر تتأخض في بعضها البعض، بينما تسارعت أنفاس الجميع وعملأ لهاثهم وهم يتشكلون بمختلف الاشكال» ص (٩٤).

٥ - هل تبحث الرواية العربية من خلال النصوص مع بعضها على فضاءات جديدة؟ هل يعتبر ذلك مرحلة تجريبية يختبر فيها المبدعون قدراتهم لإرغام اللغة العربية على البوح بمكنوناتها المخزونة منذ أزمنة غابرة؟ هل يعتبر ذلك محاولة لتأصيل جنس الرواية في الثقافة والواقع العربيين رداً على النزعات التشكيكية التي جعلت منا أمة الشعر وتحرمانا من إمكانية السرد؟ كل ذلك يعد الغاية القصوى لدى المبدعين العرب. ولهذه المغامرة والمخاطرة تبعاتها التي لا ينبغي تهيئها. مثلاً في رواية «العاشق والمعشوق» يتردد في أودية وشعاب القراءة صدى حكايات شعبية انتهكها الحكى، ومفاجآت أصبحت متوقعة، وبالتالي تخلت عن وجهها وإثارتها. لكن الأهم في الكتابة الروائية القائمة على التداخل النصي وخاصة النص الموروث، حكاية وأسلوباً ووقائعاً تاريخية وسريّة، هو صيغة الخطاب الخارجية (الخطاب). إن هذا الاستنتاج يعطي الانطباع بأن كتابة هذا النمط من الروايات يعد لعباً. أو كُتِبَ ركائزه التوزيع والترتيب للأحداث والحكايات وللأساليب اللغوية. إنه فعلاً لعب تتجدد من خلاله المادة. وهو ما نستفيد من الدراسة التحوية: تركيب الجملة الذي يؤدي إلى تغير ليس في الأصراب بل كذلك في الدلالة. وهو ما أكد عليه الجرجاني من خلال مفهوم «النظم».

يقترح علينا (خيرى عبدالجواد) حكايات شعبية شيقة سبق تداولها ومعرفتها لكن بطريقة صهرها مجدداً ضمن قالب/ تركيب يضيف عليها صفة الجدة ويمنحها مجدداً القدرة على الانبعاث. وبهذا الصدد نقول عن تجربة (خيرى عبدالجواد) أنها محاولة التحقق من القول المأثور عن الجاحظ: «اللعاني مطبوخة في الطريق... وأن الإبداع ينبعث من سديم الخيال، ومن منسيات القول والحكي ثم إن رواية «العاشق والمعشوق» بحث في الكتابة من خلال المكتوب والشفاهي الشعبيين، وهي بحث في المعنى العميق الذي لا يصله من القراء إلا من استعصم بالصبر وأخلص للمغامرة العشقية.

لشيرة
«العاشق والمعشوق» (رواية) خيرى عبدالجواد، دار شريف للنشر والتوزيع، القاهرة مصر ١٩٩٥ م.

حقوق ضائعة للريحياني

جهاد فاضل *

عدة أسباب منها انتقاله المبكر من تقاليد قديمة غاية في التخلف نشأ في ظلها، إلى تقاليد الحياة والمجتمع في نيويورك التي هاجر إليها وهو طريء العود وترعرع في جوها البروتستانتية والماسونية، والمعروف أن الماسونية في نهاية القرن الماضي سواء في الشرق أو في الغرب، كانت تختلف في توجهها عما آلت إليه فيما بعد. فقد كانت حركة تحرر وتنوير. وكان الأفغاني، على سبيل المثال من الماسونيين في نهاية القرن الماضي.

وفي الجو الأمريكي الرحب والسهم تنفس الريحاني ارتياحا - ولدت في حضان التقاليد الاجتماعية والدينية القديمة السقيمة، وفي قيود التعصب الذي يطرد الحق والعقل من قلب صاحبه ويطفئ فيه مصباح الحب الشامل والحنان، وفي قيود الحكم العثماني التي كان يصقلها أهلنا رجال الدين والوجهة فينا، فكتب في الخلاص منها في صباي، قطعت وأمنت، وأقمت في بلاد لا قيود البتة فيها. فوددت لأعني وبلادي ما استمعت به هناك، وعولت فيها أكتب أن استعين بحرية العالم الجديد لأحطم من أحلمهم تلك القيود كلها.

ولكنه لم يستقر في نيويورك استقرارا كاملا فقد كان دائم التردد منها إلى لبنان وسواء من البلاد العربية ولذلك فإن «مهجريته» ليست صلبة متينة كمهجرية سواء من الأدباء اللبنانيين الشام الذين نزحوا إلى أمريكا الشمالية والجنوبية كجبران وإيليا البرماني ونعمة قازان ورشيد أيوب. ومع أنه أقام في المهجر الأمريكي الشمالي، فإن أدبه لا يتميز بالحنين والشكوى والفرقة إلى خلاص النفس التي اشتهر بها أديب هذا المهجر، بل أن أدبه يتميز بنزعة اجتماعية وطنية واضحة، فخلاص الإنسان العربي والعالم العربي هو ما كان يعنيه لا خلاص الذات الفردية وهمومها الخاصة. وفي حين كان جبران، أو نعيمة، نوعا من مقرب في هذه الدنيا يحن إلى دنيا روحية أخرى، فقد كان الريحاني «حاضرا كل الحضور في دنياه هذه، مركزا فيها، عاملا على تغييرها، مناضلا من أجل هذا التغيير.

ولعل أحد أسبابه في عدم مشاركته في النشاط داخل الرابطة القلمية في نيويورك إلى جانب أدباء المهجر الآخرين، إن هؤلاء حصروا نشاطهم بالكتابة الأدبية دون سواها، وينغمس في الكتابة أشدنا إلى أبعد ميّزاته فيما تقدم. في حين أن الريحاني كان قد أنتج مرحلته الأدبية الصرفة قبل ذلك بما لا يقل عن خمس عشرة سنة، فقد بدأ الكتابة الأدبية باكرا وعندما بدأ جماعة الرابطة القلمية يتكلمون وينشئون تنظيمهم الأدبي الخاص، كان الريحاني يجب أن يشارك في الجبهة العربية بإحسان عن طمعه الخاص أو مشروعه الخاص، وهو إقامة دولة عربية واحدة أو تضامن يجمع الدول العربية. والقاري، يعثر على نشاط الريحاني بهذا الخصوص في الكثير مما كتب عن رحلاته إلى أصقاع الجزيرة العربية في العشرينات من هذا القرن وما يليها.

مرت خمسون سنة على رحيل أمين الريحاني الذي كان يلقب به «فيلسوف الفريكة» إشارة إلى القرية الجبلية اللبنانية التي ولد فيها، وإلى نزعة التفلسف التي تطبع بعض أعماله الفكرية وعلى رأسها كتابه «غالد» الذي كان في العربية فاتحة كتب نسجت على منواله منها كتاب النبي لجبران خليل جبران وكتاب مرداد ليخائيل نعيمة وكتاب عباده لناظون غطاس كرم وسواما

ومع أن الريحاني كان واسع النشاطات الأدبية والفكرية والسياسية إلا أنه في نظر الكثيرين أديب قبل كل شيء. لقد كان سياسيا ومصلحا اجتماعيا ومربيا ورحالة ومؤرخا وفيلسوبا وكتابا مسرحيا وشاعرا ونقادا، ولكن الصفة التي تنسج به في نظر الكثيرين هي صفة الأديب ففي كل ما كتب تتجلى موهبة أدبية غضة وأسلوب وطابع متميز وخاص. إنه ليس بالمؤرخ الجاف ولا بالفيلسوف الباحث أو السياسي أو المنظر. إنه مزيج من هذا كله، وهو يتناول هذه المواضيع ويحيلها إلى مادة أدبية مستساغة تنضج بفكره وفلسفته وآرائه وتجاربه في الحياة

ولكنه لم يكن أديبا بريئا أن صنع التعبير. فقد كان أديبا مغرضا أو ملتزما لأن الأديب عنده كان موقفا من الوجود والإنسان والمجتمع. لقد كان أديبا ملتزما بقضايا وطنه ووحدة أمته وخير الإنسان في كل مكان وكان أكثر ما التزم به ودعا إليه قضية الحرية والوحدة فقد رفض، بداية، الشاهد السياسي الذي أوجدته معاهدة سايكس-بيكو في الشرق العربي، والتي كان من نتائجها تقسيم هذا الشرق على النحو الذي قسم. وفي حياته عانى الريحاني الكثير من سلطات الانتداب الفرنسي، كما عانى الكثير من سلطات الأكلروس المسيحي والاقطاع. وتمتلىء كتاباته، وكتابات زميله جبران خليل جبران، بمواقف ملتزمة من كل ذلك.

ويطبع التمرد الكثير من كتاباته. ويعزو الباحثون ذلك إلى

* كاتب مرسل

اتهم الريحاني اتهامات شتى بسبب جولاته في البلاد العربية. والمعروف انه قام في وقت من الأوقات بالتوسط بين شركات نفط غربية وبعض الحكومات العربية للتغيب عن النفط. زعم بعضهم انه عميل بريطاني، وزعم آخرون انه داعية امريكي يفتش عن موارد الثروة في البلاد العربية ليهدي إليها الشركات الأمريكية الكبيرة. وكان هو يقول عن هؤلاء «إن نفاقهم اقرب إلى تلك التي نفتش سمها منها إلى النقد النزيه. لقد جئت من وراء البحار واقاصي الديار عملاً بحاطقة ليس للقومية قوة بسواها، ولا عز للامم بدونها. فإننا مهما استرسلنا في حب الانسانية المطلق لا ننسى، إذا كنا منصفين، حب الوطن الخاص». وكان يقول عن دوافعه المباشرة إلى رحلاته العربية: «انا لبناني المولد عربي اللسان والقومية فإذا كان قلبي في لبنان فروحي في البلاد العربية جمعا، وإني وإن كنت مسيحيا فلي في بقية هذه الأديان والمذاهب التي تقطع أوصل هذه الأمة غرض هو أسمى من أغراض تابعيها. أريد أن أرفع من بينها حواجز الشريط الشائك وأفكك فيها قيود التقاليد ليقرب بعضها من بعض. اني اعتقد انه لا حياة للبناني بغير قربه من السوري، وان لا حياة للسوري بغير قربه من العربي، وان لا حياة للعرب بغير تقطيع رغبات المذاهب والعصبية، واقتباس العلوم والآداب التي يحمل مصابيها اليوم اللبنانيون والسوريون. أجل ينبغي أن يكون اللبنانيون والسوريون رسل العلم والتجريب في البلاد العربية كلها وقد مهدت في رحلتي للجزيرة بعض السبل لهذه الغاية».

أما كيف بدأت فكرة المغامرة هــالفـريـب، أن صاحب (الزوميات) الذي استصحبته معي إلى نيويورك، وكنت ترجمانه هناك، سافقني إلى الدائرة الشرقية في دار الكتب العمومية، فاجتمعت بعدد من المستشرقين الذين صوروا لي الحياة رحلة إلى الأرض دافعة، وصوروا الأرض: اللبنانية العربية. فهذا الرحلة بلغراف وترجمانه اللبناني الذي صار يعدن بطيرسكا عظيما، وذلك المستغرب بركا هارت وقد دخل مكة حاجا، وهذا شارل دوتي الذي تنكر باسم خليل ليستطيع الطواف هناك، وكل هؤلاء من الاجانب يسعون في بلاد كانت قديما ولا شك بلاد اجنادي، وأنا في نيويورك اديب يطرُق باب المحرر الأمريكي المتطرس، اديب شمره طويل، ومصدرة علي، يصرف من ذهب الحياة لتسوية المقالات، وآلة كاتبة يرقص حولها الامل والله متفاسرين. لقد راقت العرب في خروجهم على الترك في أثناء الحرب. رافقتهم في المجسات الانجليزية والعربية فكتت أقوم فيما اكتب ببعض الواجب الذي يفرضه الحب والاعجاب. وتوقفت في تلك الأيام فزرت الاندلس فوفقت في الجمرهه في الفرقة التي كتب فيها واشطنن أرفين كتابه النفيس، فسمعت أصواتنا تتلذذني باسم القومية ومن أجل الوطن وتدعوني إلى مهبط الوحي والالهام».

ومع أن الريحاني اهتم كثيرا بالقضايا الفكرية والاجتماعية والقومية إلا أنه اهتم كثيرا بالآداب والشعر والنقد، وبخاصة في مطلع حياته الأدبية. والمعروف انه أول من بدأ كتابة الشعر النثوري في هذا العصر عند العرب وذلك بدءا من عام ١٩٠٧. وهو يروي تجربته في هذا المجال على الصورة التالية: «كنت طالعت المجلات فوجدت فيها كثيرا من المعاني، وطالعت دواوين الحماسة فكتت اظنني وأنا انتقل من ديوان إلى آخر، اني اطالع ديوانا ولحا تعددت أساميها. وقرأت ابن الفارض سافست على فلسفة روحية صوفية تتقافها أمواج الالفاظ وتجعلها غريقة الجناس على الدوام، وفتشت في الدواوين العربية عن استعارات يمتاز بها هذا الشاعر عن أخيه، وعن وجهات للنظر جديدة، وعن صور في الشعر تمثل ما وراء المحسوس والمنظوم فلم أجد غير التقليد والتقليد والتبذل. وما يؤسف له أيضا أن في هذه الدواوين ولا استلثني منها ديوان المتنبي ولا لزوميات المعري شيئا من النثر المنظوم. واستوفيت الأوزان مرة فظننت قصيدة مكسرة أثرت فيها خواطر الشعراء المدرسين ولم يكن قصدي غير اكتشاف السبب في علم تصور الشعراء وتبذلهم. فتحققت أن التزام القافية الواحدة والأوزان الوضعية يحول غالبا دون البسط والصدق فيضطر الشاعر أن يلجج قريحته لئلا تثر في البيت فتفسد راسها، أو يشذب المعاني الجديدة لتلائم الصيغ القديمة أو يختار أهون الأمور فيجيشنا بالنثر المنظوم. لذلك قلت: لا صيغ قديمة ولا قوافي ولا أوزان. وبدل النثر المنظوم جئت بالشعر النثوري الذي يشهد على ما في لوح الوجود من موجيات المعاني والاستعارات والأفكار الجديدة، وإننا فيه شيء من الغموض في بعض الأحيان، فذلك لاني أرى في الحياة ما لا يرى منها، وأسع في الأصوات القريبة صدأ أصوات بعيدة عن الطاهر: إن هو إلا رمز لكون آخر خفي».

ولعل حديث الريحاني عن الأسباب الموجبة التي دفعته لكتابة الشعر النثوري، هو أول حديث بالعربية في هذا الشأن وعنه أخذ شعراء قصيدة النثر المعاصرون لنا أساس خطابهم المعروف جيدا لدينا. فبعد هؤلاء أن الشعر حرية، وأن الأوزان العربية القديمة لم تعد تصلح لزماننا هذا، وأن أكثر الشعر القديم نظم، وأن الوزن والقافية قيود إلى آخر تلك الخدراخ والتعللات المعروفة.

ولعل الريحاني كان أول من اعتمد في العربية الأدب المقارن في نقده. لقد مكته اطلاعه الواسع على الآداب العالمية من التفوق في هذا الحقل. ففي نقده مثلا ملحمة الزهاوي الصغيرة مثورة في الجميع، يقول عن الزهاوي إنه «افقضى فيها أثر شاعرين عربي وغربي، ليقيم في التقليد عن الفكرة الأصلية الأولى في زيارة الجميع والتعجب. فهو يختلف عن الفكرة في «رسالة الغفران» وعن دانتي في «الكوميديا الإلهية» فيطرق الموضوع من باب

فتعدد الأبعاد يوهم القاري بأنه رفيق المسافر والشاهد عن مشاهداته وانفعالاته.

كان الريحاني يسجل كل ليلة ما توافر له في النهار من معلومات وانطباعات وما علق بقلبه من أحاديث وروايات ونوافير فيغربها وينسج بينها ويعد كتابتها بغفويتها وطراوتها مستعينا بالمراجع، فإذا بالالهيئات المحلية المؤثرة والغرايات الطريفة تراقب سرده وصوره وخواطره الغنائية وملاحظات التاريخ في تزاوج جناب، ولعل ما ذكره ميخائيل نعيمة في هذا الصدد يختصر طريقة الريحاني في هذا اللون الكتابي.

«في رحلاته عين صافية تصور لك أهم ما تقع عليه من أمور في أدق ألونها وظلالها. وهو إلى ذلك فكر ثاقب يجيد تنظيم ما تصوره عيناه، وتنسقه وتعرضه في إطارات تتناسب ومعانيه والوانه. وهو يستعين في كل ذلك بما أوتيته من شعور الشاعر ودوق الفنان واتزان الناقد وسخريه الساخر، فلا يهزل في مكان البعد، ولا يجد حيث لا ينفع إلا الهزل. لذلك تراقفه في أمان فلا ينكر لك فكر أو عصبه، بل على العكس تنتقل من متعة إلى متعة، ومن وإلمة إلى وإلمة، كل ذلك وأنت جالس في مركب أو مستقل على مركب ولا تتسلف الريح في وجهك الرمال ولا تشويك شمس الدهaze ولا تروح يديك أو رجليك صفور وادي الجماجم أو أشواك جبل الأزهر».

يعقد الباحثون عادة مقارنات مختلفة بين الريحاني وصحبه من أدباء المهجر، وبخاصة جبران ونعيمة. فيرى هؤلاء أن الريحاني قد سبق جبران ونعيمة بمراحلته الأدبية وبالفكره الرئيسية لبعض كتب هذين الكتّابين. كما يرون أن الريحاني غطى حقه بعض الشيء أمام هذين الكتّابين اللذين وهب لهما حظاً في الشهرة ربما تجاوز حظه لأسباب مختلفة منها أن الباحثين اللبنانيين، وبخاصة المسيحيين منهم، بدلا من أن يهتموا به اهتماما متساويا على الأقل لاهتمامهم برفيقيه المهاجرين، أعملوا على عدم ولذلك سبب. فالريحاني كان كما رأينا عربوينا عملا من أجل الوحدة أو التوحيد، غير مكثف بلينا كوطن نهائي لا يئانه، محارب شديد اليأس لسلطة الكليروس المتحالف مع الاجنبي ومع الاقطاع الداخلي. ومع أن جبران لديه أشياء كثيرة من هذه الصلصلة الريحانية، إلا أن المسيحيين اللبنانيين عادوا وغفروا له كل ذلك مركزين على جانب «البناني» و«الأدبي» دون سواه. ولكن السنوات الأخيرة شهدت عربوينا متزايدا الريحاني من قبل الباحثين سواء في الولايات المتحدة الأمريكية من قبل المستشرقين والاكاديميين العرب فيها، أو في لبنان والبلاد العربية بصورة عامة وبذلك يستعيد الريحاني بعضا من حقوقه الموهومة.

جديد، وقد جاءه كمسلم مشكك في إيمانه، وجاء فيه باللطائف والطرائف الفكرية والخيالية.. كاني بالزهاوي قد استلهم من الهندوس «نرفانتهم» وأسماءها «الأثير». إن جسيم الشاعر العربي يختلف عن جسيم الشاعر الايطالي يسكنه. فقد شاهد دانتي في النار أعداءه السياسيين، وفيهم القتل والزنا واللصوص، وما شاهد الزهاوي غير الذين انكروا الجسيم، ولم يؤمنوا بالأخرة. واكثرهم من العلماء والشعراء والفلاسفة، أي من أصحاب النبوذ ومحبى الحقيقة والجمال. هذه هي الفكرة للمبتذلة التي أوحث إلى الزهاوي فكرة غير مبتذلة. ولكنه في تبينها ما نجا من الاسفاف، وجاء وصفه للذهيم وللجسيم وصفا تقليديا صورة دكناء، واستعاراته ضحلة، وجاء التكرار في قوافيه، والثر في كثير من صيغاه.

ويرى بعض الباحثين أن نقد الريحاني موضوعي يسير في على الطريقة الغربية الحديثة قبل الأسنية، فهو قلما تأثر بعلاقته بالكتّاب فاعماه الهوى عن الحقيقة، ولكنه وهو البليق في التعبير يجيد في إظهار العيوب من خلال المحاسن، أو في غمز مبطن.

هل كان لدهيلاسوف الفريكة من لقيه هذا نصيب؟ لم يكن أمين الريحاني فيلسوفا بالمعنى الأكاديمي للكلمة، وإن كانت له آراء فلسفية مبثوثة هنا أو هناك في كتبه، وبخاصة في كتابه «خالد». مع كتاب خالد نحن أمام نموذج فريد في السيرة الذاتية. إنه نوع من السيرة الذاتية المكتوبة سلفا، من مطلع الشباب، لتكون دستوراً شخصياً للحياة المقبلة، لتكون فلسفة في الحياة. هذه الفلسفة في الحياة مسنودة إلى الفلسفة في زمن الريحاني الشباب، كما تحصلت لديه عبر قراءته في خبرة يمكن القول إنها ليست قليلة لشاب في عمره.

ويمكن أن نعثر أيضا على بعض آرائه الفلسفية في «وصيته» التي كتبها في خريف ١٩٢٦ وهو في الرابعة والخمسين من عمره في وقت كان قد كتب فيه أكثر كتبه وأعماله، وشعر معه بتكامل رسالته ونضج أفكاره. وقد جاءت «الوصية» بمثابة خاتمة تلخص هذه الأعمال. يصدق ذلك على ما كتبه الريحاني قبل الوصية وبمضاء. والوصية إضافة إلى مقدمتها تتضمن عشرين بنداً تتدرج من مواقفه السياسية والاجتماعية إلى الحضارية والانسانية إلى الدينية. وقد أراد أن تتل هذه الوصية في مآته لتذكر الناس بمجمل أفكاره وفلسفته في المجتمع والحياة.

ومن أجل ما كتب الريحاني كتاباته في الرحلات التي قام بها في أصقاع مختلفة من الوطن العربي ومنها «ملوك العرب» و«المغرب الأقصى»، و«فصل الأول» و«قلب لبنان». وقد جمع الريحاني في هذه الكتابات المادة الاخبارية الطريفة إلى الاسلوب الروائي المرح فجاءت موسوعة حية متكاملة الحلقات تتطوي على كل علم وخبر من تاريخ وجغرافيا وتراث شعبي واقتصاد وسياسة واجتماع وسوى ذلك، بل جاءت فيلما ملونا ناطقا

شيركو بيكه س في «مضيق الفراشات»

محمد عفيف الحسيني *

في السنوات الأخيرة نشط المترجمون في ترجمة الأدب الكردي إلى اللغة العربية، خاصة في سوريا فظهرت عشرات الكتب هنا وهناك في الشعر والرواية والقصة والأساطير، وجاءت هذه الترجمات عشوائية، وأحياناً رديئة جداً، كتب هي في الأصل سياحية مثل كتاب اليوناني «أوديسيس» يوجوريس، «حديث مع كردي» أو روايات لا تمتلك أية مقومات للفن الروائي، مثل روايات محمد أوزون الوعظية الساذجة، وأذكر واحداً من هؤلاء المترجمين وهو الدكتور محمد عبود النجاري، الذي ترجم دزينة من نوعية هذه الكتب، ومع ذلك وجدت هذه الترجمات صدق طيباً لدى القاريء وذلك لفقر المكتبة العربية لهذا الأدب أولاً، وثانياً لغموض هذا الأدب القادم من منطقة معزولة ودموية تاريخياً، وبالرغم من طغيان الترجمات السطحية لأدب كردي بسيط، فقد استطاعت كتب أخرى النفاذ من هذه الحالة، قوتها في الزخم الموجود فيها، واستطاعت أن تستقر في وجدان القاريء، ومنها كتب الشاعر شيركو بيكه س، الذي صعد شعره بقوة عند القاريء العربي والكردي على السواء، من خلال ديوانه الأول المترجم إلى العربية، وكذلك من خلال بضع قصائد نشرها في أحد أعداد الكرمل، والآن يفارم بكتابه الشعري الثالث المترجم إلى العربية «مضيق الفراشات» حيث يستهل الشاعر ديوانه بقطع للشاعر الكردي «نالي» يقول فيه: «تصبرا على هجرانك في هذا العام / كل يوم أتمنى لو أنني مت دونك قبل عامين، هذا القطع والمقطع التالي من الشاعر الحاج قادر الكوبي: «استوطن الاغتراب غربتي، وأحلال علي الأرض بأسرها زنازاة»، أقول يختصر هذان القطعان كل قصيدة الشاعر المأولة التي تضم الكتاب، ولئن كان اختيار الشاعر ذكياً، فإنه يحاول على مدار المئات من الأبيات أن يستحضر القريب ويخاطب النفس، وفي قصيدته هي أقرب إلى

* كاتب عربي يعيش في السويد.

النص المفتوح منها إلى القصيدة الطويلة، فهي تحتوي على البرقيات، والرسائل، ويطاقت إلى الأصدقاء، أمثال وكتابات وطرائف حديثة، وبذلك سيكون الشاعر قد أضاف لغة جديدة إلى الشعر الكردي المعاصر، وخلصه من رطانة الغنائية التي نجدها عند الكثيرين من الشعراء الأكراد. لكن وفي نفس الوقت بقي بيكه س وفيما لتقليد شعري كردي آخر وهو استخدام مفردات الجبل وما تحمله من دلالات ريفية الطابع، البهر، الصقر، العصفرة، الحاصفة... الخ، وهو بذلك لم يتأثر بحالة المدينة المعاصرة، بالرغم من إقامة الشاعر في ستوكهولم، فهو مازال متمسكاً بالذاكرة، وأقصد هنا الذاكرة التاريخية للشخصيات الكردية التي هي في أغلبها شعراء وأدباء أكراد، يستحضرها من نسيانها ومنافيتها وغيابها القديم، فيقدم بانوراما شاملة لومضات شعراء أنطفاؤا في المنايا أو في البؤس مثل الشاعر الكبير «نالي» الذي عاصر الامارة اليابانية في القرن التاسع عشر، ثم هاجر إلى دمشق ومنها إلى اسطنبول حيث مات هناك، أو العالم والمفوضي الكردي البارز الأمير «جلال» بدرخان، الذي توفي في دمشق، وكذلك الشاعر الكبير عبيده كوران، حشد كبير من الشخصيات التاريخية وأحياناً المعاصرة، تأتي إلى قصيدة شيركو، بالإضافة إلى الأساطير مثل أسطورة كاكاي الحداد، وقصص الحب مثل سم وزين، حتى من الغرب العربي: «اسمي ماركرينا» كان أبي يعلم مثل احلامك.. لحين قضى نحيب / هذا كلام فتاة مغربية هيجينة قالت لي في ليلة باردة / في أحد بارات أواسل المشلة / ثم يقول بعد ذلك. من تلك الليلة أشعر وكان سيماء ابنتي الصغرى / قد استحالت إلى سيماء ماركرينا / منذ تلك الليلة أشعر وكانني والد ماركرينا وصرت قصيدة حزن أصفر /، وهكذا تختلط في ذاكرة الشاعر ومضات الماضي مع لحزان غربته: «طويلة ... طويلة .. طويلة هي غربتي / أطول من سكك أوروبا الحديدية، وبالضرورة سوف تكون للشاعر وقفة مع والده الشاعر المعروف فائق بيكه س حيث يقول: «شجيرة كنت أنام فوق سطح دارنا / فأصعب في الهزيع راعيا للنجوم» أمنيته أن أنزل تلك النجمة الساطعة البعيدة / إلى داخل حصرتنا / هاأنذا احتضن النجمة داخل حصرتنا / فيستيقظ والذي من رزقفتها / فيمد يده ويأخذ النجمة / يضعها بين طفله وبين القصيدة / فأقبل خداه الفضي / ويكتب والدي أمامها قصيدة / بهذا القدر من الشفافية يستدعي شيركو بيكه س والده الشاعر الذي مات وشيركو بعد مازال طفلاً صغيراً، والذكر في حوار سابق لي معه قال: كان والدي يطلق دائماً مجلة عليها صورة الهلال، وعرفت بعد ذلك أنها الهلال المصرية، وفي ديوانه يستشهد مرة ثانياً بالشاعر نالي الذي يقول: «مضيق أنا كالهلال» وسوف يتنامى هذا الشعور على مدار الكتاب، ويتكون بثنائية الغياب / النفس، بالوجع والخافت والندم أيضاً لما جرى ويجري على أرض



كرديستان، خاصة وإن الشاعر يتماهى مع شخصياته والتاريخ الكردي المدمج بالدم، من حلبة إلى اغتيال الكاتب الكردي عبدالخالق معروف على أيدي الاصولية الكردية، وفي المقطع الذي خصه لهذا الكاتب، يتفرد الشاعر بتلك الشحنة الهائلة من البساطة ودقة الالم التي تجعل القاريء يشاركه في الحزن، ولا بأس هنا في الاستشهاد بالمقطع: «اصدقائي / انا أيضا ساجيء هذا المساء / احجزوا لقصائدي مقعدا / في المقهى الصغير / ولا تعطوه لاحد / إن جاء يتساحل الخال رجب المارح / قولوا له عذرا انه محجوز / إن جاءت برسيطة احمد ميرزا بخطى حثيثة / قولوا لها أيضا محجوز / الا اذا وصل ثوبا ضيف عزيز من اربيل / هو يلهث من التعب / الا اذا كان ذاك الضيف / كتاب عبدالخالق المتروك / ذا الكلمات المدماة على اكتشافها وانفاقها / اذ ليس يوسعها الوقوف على قدميه / مر شدة ألام جروحه / هذا المقطع الحزين يردنا الى اجواء حيوان الشاعر الاول انترجم الى العربية، هرايا صغيرة، التي كان ذات جسيما على الشعر الكردي، كما هذا الكتاب، وما بينه سنوات عديدة لكن السؤال هو الى اي مدى تستطيع القديسة الطويشة الملهمة أن تتحمل نبض الشعر ومسافة التوثر، رديا بنفسها عن التزلز والاستطراد كما يقول كمال اسوديب: «خاصة وإن قصيدة شريكه هي محاولة الزند، ساج من شعر، وكما يقول سعدي يوسف في تقديمه لكتاب الشعر: «ثاني مساعيات من قصيد» ولن أغرق الشاعر نصه في لغة الميل والناكرة، لكنه استطاع في مرات كثيرة أن يكبح عن سطوة هذه اللغة، وبالتالي يستفيد من جوارب الشعر العالمي» من ماثافيس عندما نالت الفحول: والفارسان راج المصير الذي / كان يتصارع من اجسادهم بفارغضي «وال شعر الرسمي المعاصر»

ايها الوجة: «ايها الجصان السود الضجر وانتهاء شغته نفسها التي تميز بها تلك الخاطفة السريعة، تتدفقوا الأرها الضيف متى اصل او ان اعترضت طريقك العاصفة .. صر حيا / ان استيقظك النسيم صر يستانا، لكن هذه اللغة المفاضة تنع في احيان كثيرة في شربة الكلام، والسبب ربما كان لترجم نفسه، الذي لم يتوان عن التعب والجد الشاق في ترجمة هذا العمل الخويل، بلغة سليمة تماما، ولكن خافت وصارمة لا تجعل الا القليل من سواة الشعر ورعاية الالم، ومرة ثانية تاتي مشكلة الترجمات، خاصة الشعر، وعلى الترجمة حيا»

على نقطة صغيرة، تتعلق ايضا بالترجمات وتنحصر حول السؤال الثاني: اما ان الاوان لترجميما ان يقدموا ادب الالم «الشاعرة غير سلطه حكمت ورسا، الواقعية الاشتراكية الفجة» حيث نمسة لشكر من الارب البعيد وشريكو بيكس غير مثال، ر لترجميما الزكرواد اما ان الاوان لترجمة اكراهم الى لغتهم و غير مثال سليم مر كات

«سليم العداشات» مصيدة صوبية ترجمتها عن الكردي مر كات الترجمي
«بطولة الاوق» «٢٠٠٠» مار الراري

محتشمة لا تقيد في الاحاطة والالام بهذه الحلقة المفقودة في تاريخ المجتمعات. بيد أنه يمكن سد هذا النقص في الحوليات التاريخية بكتب الرحلات ومؤلفات السير والتراجم

أولا : المرجعية التاريخية:

من الثابت أن العلاقات العمانية - المغربية - تضرِب جذورها في أعماق التاريخ، ينهض دليلا على ذلك ما أفصحت عنه النصوص القديمة والخفريات الأثرية. وقد كتفتنا الدراسات الحديثة مؤونة تتبع تفاصيل مسار هذه الصلات القديمة إذ أكدت بما لا يدع مجالاً للشك وجودها بين البلدين منذ الحقب الغابرة^(١).

ومع مطلع الاسلام ، اتخذت هذه العلاقات بعدا روحيا واجتماعيا عظيم الأهمية ، فعمد انطلاقة الشرارة الأولى للفاتحات الاسلامية، بدأت قبائل الأزد العمانية تتوالت مع بلاد المغرب للمشاركة في حركة الجهاد ونشر الاسلام ببلاد المغرب. وفي هذا الصدد يزودنا المؤرخ ابن عبدالحكم^(٢) بنص هام حول مساهمة الف ولربيعية من الأزد في الفاتحات الاسلامية بالمغرب الأدنى. وعند انتهاء عمليات الفتوح، طاب المقام لبعضهم فأثروا المغرب موطنا، واستقروا في بعض حواضر كسجلماسة وتلمست^(٣)، مما ساهم في خلق امتزاج اجتماعي كان وراء ميلاد عادات وتقاليد عُمانية - مغربية مشتركة دون شك.

ويظهر المذهب الإباضي، تصاعدت وتيرة الصلات التاريخية بين البلدين، وصار عودها أشد صلاية، ولا غرو فقد نشط الدعاة الإباضيون في بلاد المغرب، وتكثف نشاطهم التدريسي بها حتى أن أحدهم لقب بشيخ للمغاربة^(٤)، وبالمثل، ولغرض استيعاب المذهب الإباضي، شد المغاربة الرحال إلى عُمان أو البصرة التي كانت مدينة عُمانية لكثرة التواجد العُماني فيها كما يجمع على ذلك الدارسون^(٥). وكان من بين أولئك المغاربة، الأقطاب الأوائل الذين تسميهم المصادر بحملة العلم^(٦). وقد تخفف عن هذه العلاقات العلمية نشوء مدرسة عُمانية - مغربية لها توجهات فكرية مشتركة أسفرت - ضمن ما أسفرت عنه - عن تأسيس امارات إباضية في بلاد المغرب أفلحت في تمتين العلاقات السياسية بين البلدين^(٧).

وبالمثل أضافت الرحلات التجارية لبنة أخرى لتدعيم الصلات التاريخية بينهما، إذ يعم التجار الإباضيون وجههم شطر بلاد المغرب لاستثمار عملياتهم التجارية وتوظيفها لدعم نشاط دعائهم بالمبال الطلال. وفي المقابل، حمل التجار للمغاربة بضائعهم وسلعهم نحو عُمان^(٨)، مما أسفر عن تنشيط المبادلات بين البلدين.

كما أن رغبة الدعاة الإباضيين في تعريب البربر ونشر الاسلام سلميا بين القبائل الامازيغية للمغربية التي لم يكن

العادات والتقاليد

العمانية - المغربية:

ابراهيم القادري بوتشيش *

من المقولات العلمية التي تقوم عليها نظريات المؤرخين والوسوسيولوجيين والمهتمين بثقافة المجتمعات، أن العادات والتقاليد المشتركة بين بلدين من البلدان لا يمكن أن تولد من فراغ، بل تنمّس في الغالب الأعم من خلال رصيد تراكمي من الارث الحضاري الذي يفرّزه واقع الصلات التاريخية المتجذرة بينهما.

من هذا المنظور، نتناول في هذه السطور دراسة بعض العادات والتقاليد المشتركة بين مجتمعين متباعدين جغرافيا ولكنهما متقاربان في الكثير من العادات والتقاليد ويتعلق الأمر بمجتمعي عُمان والمغرب. ونحذ في غنى عن القول - من أول وهلة - أن العروبة والاسلام شكلا الاطار المرجعي العام لهذا التشابه الذي يسترعي انتباه كل دارس سبر غور المجتمعين المذكورين، لكن مع الاقرار بفاعلية هذه القاعدة الصلبة في تشكيل خطوط التقارب المنوّه، لا تحوزنا القرائن لانبات ما تمخض عن الخصوصية التاريخية للبلدين من عادات متشابهة. ويخيل إلينا أن هذا التشابه ما كان ليحدث لولا التواصل الحضاري الذي يصمم صيرورة البلدين وتتميز بالاستمرارية عبر العصور التاريخية، لذلك نكاد نجزم أنه من الصعب تفسير هذا الرصيد المشترك من العادات دون الرجوع إلى الخلفية التاريخية التي ولدت هذه الأخيرة من رحمها، ومن ثم نرى ضرورة الاهتداء بها - ولو في عجالة - لتحليل هذه الظواهر الاجتماعية المشتركة وفك مغلفاتها، ولو أن الحوليات التاريخية لا تسعف كثيرا في هذا المجال لأن المؤرخ في العصر الاسلامي ظل أسير الحدث السياسي والتقارير العسكرية، ولم يورد بمصد العادات الاجتماعية سوى اشارات باهتة وشوارد

✽ أستاذ بجامعة السلطان قابوس - سلطنة عمان

المعد الثاني عشر، أكتوبر ١٩٩٧، نزوى

الاسلام قد ترسّخ فيها بعد، وفي المناطق الجبلية على الخصوص، زاد من تجذّر الصلوات بين المغرب وعُمان. وحسبنا أن كثيرا من المنطوعة منهم انبثوا في الجبال والواحات المغربية والمدن أحيانا، فعاشوا بين أحضان القبائل المغربية في علاقات ودية^(٨).

وفي نفس المنحى، ساهم لقاء المغاربة والعُمانيين في مواسم الحج في تفعيل عملية التواصل حيث إن هذه المواسم شكلت مناسبات دينية كان يتم خلالها تجديد أواصر الصلات الاجتماعية والروحية وعقد لقاءات تستمر أحيانا حتى ما بعد انتهاء أيام الحج، وتعتبر كتب الطبقات والسيرة عن الحجاج الذين يظنون بمكة عقب نهاية موسم الحج باسم «المجاورين». وكان من بين هؤلاء عدد من المغاربة والعُمانيين تذكر من بينهم العالم العماني أبوسفيان محبوب بن الرحيل الذي كان ينصب الخيام لأقامة حجاج عُمان والمغرب^(٩).

يضاف إلى ما تقدم مسألة الرحلات التي ساهمت بدورها في ترسيخ عرى التواصل بين البلدين، فإلى جانب الرحلات العلمية والتجارية، جاءت الرحلات الشخصية مثل رحلة ابن بطوطة المغربي إلى عُمان لترقى من أيقاع هذا التواصل وتعطيه طابع الاستمرارية^(١٠).

إلى جانب العوامل أنفة الذكر، يخيل إلينا أن العامل التاريخي الأهم الذي ساهم بنصيب وافر في خلق قاعدة مشتركة للتقاليد العمانية المغربية يكمن في وحدة العرق، إذ أثبتت الدراسات التاريخية أن موطن الأمازيغ (البربر المغربية) هو بلاد اليمن قبل أن يهاجروا في تاريخ غير مضبوط إلى مصر ومنها إلى المغرب. وإذا علمنا أن أصل قبائل الأزد العمانية من اليمن أيضا، كما يجمع على ذلك جمهرة الباحثين - أمكن فهم سر هذا التلاحق والامتزاج في مجال العادات بين البلدين.

وثمة سيل من النصوص والأدلة الدامغة التي تعكس التواصل التاريخي بين عُمان والمغرب، إلا أننا سنقتصر على هذا الحيز رغم ضآلته^(١١)، لأن ذلك لا يشكل جوهر موضوع الدراسة. بقدر ما يستهدف إبراز الخلفية التاريخية التي أفرزت العادات والتقاليد العمانية - المغربية المشتركة وهو ما ستعرض له في العنصر التالي.

ثانيسا : عُمان والمغرب إطار مشترك للعادات والتقاليد:

بديهى أن يتمتع من هذا المناخ من التواصل التاريخي بكافة أشكاله السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية والذهبية التي أتينا على ذكرها بإيجاز إطار مشترك انصهرت داخله مجموعة من العادات والتقاليد العمانية - المغربية بعضها لا يزال ماثلا حتى الوقت الراهن بفضل ما جيل عليه المغاربة

والعمانيون من حصر شديد وفناء مستمر لهويتهم وتراثهم الأصلي.

على محك هذه الرؤية، لم يكن من قبيل الصدفة أن يفتن ابن بطوطة حين زار عُمان منذ ستة قرون خلت، إلى أوجه الشبه بين العادات المغربية ونظيرتها العمانية. ففي كل مناسبة كان يقف فيها على هذا الرصيد المشترك، كان يتأمل به يقلق الملاحظ الدقيق، والرحالة المتمرس. ومن خلال مشاهداته العلمية وصل إلى خلاصة أوجزها في جملة ولعدة ولكنها معبرة عن التشابه النمط الحضاري والعادات والتقاليد بين المجتمع العماني ونظيره المغربي حين قال متحدثا عن أهل ظفار: «وهم أشبه الناس بأهل المغرب في شؤونهم»^(١٢)، وهو نص غني عن كل بيان، ويكسح مدى قدرة الإنسان على تجاوز مشكلة بعد المسافات، ذلك أن وجود بلدين أحدهما في أقصى المحيط وآخر في أقصى الخليج لم يحل دون إقرار عادات وتقاليد مشتركة. ومن خلال قراءة نصوص رحلته تبرز معالم هذه العادات العمانية - المغربية المشتركة والتي وقف ابن بطوطة على خطوطها العريضة حسب ما يلي:

١ - تشابه طريقة تزيين البيوتات أو ما يمكن أن نعره عنه بـ «ديكوره المنازل»، حيث سجل الرحالة المغربي عادة شاعت لدى العمانيين والمغاربة على السواء، وتتمثل في وضع سجادات على جدران غرفهم لاستعمالها لأداء الصلاة، وفي ذات الوقت جعلوها مظهرا من مظاهر الزينة وتجميل البيوت^(١٣)، ومعلوم أن «الديكورة» في الحواضر الإسلامية ارتبطت دائما بالشماعات الدينية. ولا تزال عادة وضع السجادات والزرابي على الحائط موجودة إلى اليوم في بعض المنازل المغربية.

٢ - وفي نفس المنحى يأتي كذلك تزيين جدران المنازل أو المساجد بالقيشاني العماني الذي أكد ابن بطوطة أنه يشبه تماما الزليج المغربي^(١٤)، ويعكس هذا التشابه وحدة الرؤية الفنية لدى المغاربة والعُمانيين ولا تزال صناعة الزليج من أهم الصناعات التقليدية بالمغرب حتى الوقت الراهن^(١٥)، والزليج التقليدي نفسه يحمل الشعارات الدينية.

٣ - التشابه في الأطعمة وهي ظاهرة أخرى لاحظ ابن بطوطة أنها تشكل قاسما مشتركا بين البلدين، فذكر منها على الخصوص الحزة والأسماك، خاصة سمك السردين والسمك المعروف في عُمان باللحزم، وهو شبيه بالسمك المسمى في المغرب بحمسي اللبان^(١٦)، وقد يكون للجغرافيا دور في هذا التشابه إذ أن كلا من عُمان والمغرب يتميزان بسواحل بحرية طويلة، مما يجعل السكان

يعتمدون على صيد الأسماك. والمغرب معروف بوفرة سمك السردين على طول سواحه الأطلسية والمتوسطية.

٤ - التشابه في أسماء الجوراري والخدم حيث نقف من خلال كلام ابن بطوطة وكان المجتمعين العمانى والمغربي قد اتفقا - بطريقة عفوية - على تسمية الخدم بأسماء مشتركة. وهذه ظاهرة لاحظها الرحالة ابن بطوطة حينما نزل بفشار بمنزل خليف مسجدها الأعظم وهو عيسى بن علي فذكر عنه أنه كان له جوار مسميات بأسماء خدم المغرب أحدها من اسمها بختية والأخرى زاد المال^(١٧).

٥ - التشابه في الكلام الدال على تنبيه المخاطب: وهو ما أشار إليه ابن بطوطة عند حديثه عن لهجة أهالي قلهات، مؤكدا أنهم يصلون كلامهم بمصطلح دلاء^(١٨). ورغم أنه اعتبر ذلك مظهرا من عدم فصاحتهم، فالحقيقة أن لفظ دلاء في غيب الكلام هو إشارة للتنبيه والإصرار على الفعل من جانب المخاطب (بالكسر) تجاه المخاطب (بالفتح)، وهي نفس الصيغة المستعملة في الدارجة المغربية التي يتوخى منها الشخص تنبيه المستمع إليه والتأكيد عليه، وتلك قريبة أخرى على التشابه في العادات بين الشعبين، والتفاعل الاجتماعي الذي حدث بينهما على مستوى لهجة الكلام.

٦ - بيد أن أهم أوجه الشبه التي استبطنها ابن بطوطة تجسد في الأصل العرقي للإنسان المغربي والعمانى إذ لاحظ - بدقة العالم السوسيلوجي - أن تشابه العادات بين المغاربة والعمانيين تؤيد النظرية الافتراضية القائلة بأن سكان المغرب البربر يرجعون في أصولهم العربية إلى قبائل حمير اليمنية التي ينتمي إليها أيضا أزد عُمان^(١٩). ولعل أهمية هذا الاستنتاج الذي وصل إليه ابن بطوطة يؤكد الوحدة الجنسية للشعبين، ويحضى الافتراءات والمزاعم الباطلة التي روجت لها المدرسة الأوروبية حول الأصل السالتسي للبربر المغاربة، ونفى أي حس وطني أو وحدة عرقية لديهم، سامية بذلك إلى طمس الهوية العربية للمغرب، وإضفاء الشروعية الحضارية على توجهاتها الاستعمارية^(٢٠).

انطلاقا من هذه الوحدة الجنسية، تأتي مشروعية التساؤل الذي طرحه أحد الباحثين^(٢١) عن مغزى الشبه بين من يعرفون بـ«الشعوج» من سكان شمال عُمان، و«الشعوج» من سكان الأطلس المتوسط بالمغرب، إذ للطائفتين معا مميزات مشتركة، وإن كان هذا الاجتهاد في حاجة إلى دراسة سوسيلوجية وتاريخية متعمقة للرهنة على بدقة أكثر.

والراجع أن الظروف التي مر بها ابن بطوطة في عُمان لم

تسمح له باستقصاء عادات أخرى تدخل في عداد القواسم المشتركة بين الشعبين والمغربية، ذلك أن إقامته القصيرة فيها لم تمهله الوقت الكافي للوقوف على كل كبيرة وصغيرة. وربما يكون قد اقتصص ما لاحظ من أوجه التشابه، شفيقنا في هذا الافتراض قوله أن أهل فطار «أهلب الناس بأهل المغرب في شؤونهم». ولعل مصطلح «شؤونهم» جعل الباحث يستنتج أن هذا المعنى الذي جاء في صيغة الجمع يشمل كل أمور الحياة، من بينها ما ذكره بالواضح، ومنها ما سكت عنه باعتباره أمر عادي ومألوف بالنسبة لمجتمعين عربيين إسلاميين.

ومما يدعم هذا الاستنتاج أن بعض العادات المغربية الشبيهة بالعادات العمانية لا تزال ماثلة للعيان إلى يومنا هذا، مثل عادة حمل الخنجر الشائعة لدى العمانيين، وهي نفس العادة التي لا تزال موجودة لدى القبائل الضاربة في جنوب المغرب^(٢٢). وكذلك الحال بالنسبة للأزياء، فالعبادة الزرقاء والتمثال التي يرتديها العمانيون تتماثل والأزياء التي يتميز بها أهل المغرب الجنوبي. أما العمامات التي يلبسها أهل المغرب الشمالي فلشدة تشابهها مع العمامات العمانية ما جعل أحد الدارسين يعبر عنها - وهو محق في ذلك - بأنها «عمانية الشكل»^(٢٣).

نفس القاسم المشترك نلمسه كذلك في أزياء النساء، خاصة العباءة السوداء التي تلبسها خارج البيت كل من المرأة العمانية ونظيرتها المغربية في الجنوب.

وثمة وجه آخر يعكس هذا التراث المشترك بين عُمان والمغرب، ويتمثل في تشابه لهجة أهل فطار مع نظيرتها المغربية إذ أن المخرجات الصوتية، واستعمال المصطلحات العامة تكاد تكون متشابهة^(٢٤)، كما يمكن تلمس التماثل في العادات والتقاليد المغربية - العمانية في الفولكلور والرقصات الشعبية خاصة الرقصة المسماة بـ«الكدره» وهي رقصة تشبه تماما الرقصة التي تؤديها النساء العمانية في حركاتها وإيقاعاتها^(٢٥)، مما يجعل على القول أن العادات العمانية والمغربية في الزواج والأفراح والأعياد والمآتم تكاد تكون متطابقة^(٢٦).

ويمكن - دون غناء - ملاحظة تشابه أسماء العائلات المغربية والعمانية الذي يعد في نظرنا انكاسا آمينا للصلات الاجتماعية والثقافية دون شك، فالاسم القبيح لبعض الأسر العمانية يوجد بوفرة في المغرب والعكس صحيح. ونسوق في هذا الصدد بعض الأسماء مثل أسرة الغساني والحارثي والعلوي والزاوي والسلي والراشدي والحيمري والشكيلي وغيرها من الأسماء التي تجد صدها في كل من المغرب وعُمان^(٢٧)، بل أن أسرة العزني التي أسست في مدينة سبتة المغربية إمارة قوية تتحدر - إذا صححت قرضيات بعض

الدارسين - من أسرة قابوس بن النعمان بن المنذر ^(٢٨)، وبالمثل لم يكن من قبيل الصدفة - بحكم ارتباط الاندلس بالمغرب وتبعيتها السياسية والحضارية له - أن تنتقل بعض الأسماء العمانية إليها مثل المهلب بن أبي صفرة وي زيد بن المهلب ^(٢٩).

ولا تزال عادة الصيد بالصقور سائدة إلى اليوم في منطقة دكالة الواقعة في غرب المغرب. ويذكر أهل هذه المنطقة أن هذه العادة ترجع إلى القواسم الذين يحدّد أسلحتهم منهم. ومعلوم أن القواسم كانوا يستوطنون عُمان منذ العصر الأموي. ويحدّد السياسي ^(٣٠) مناطق تجمعاتهم بعمان في ملتقى بوادي سمائل وفي نغما بوادي منصع في جبال الحجر. كما استقروا في قلج الحجر بوادي رسل وفي صحم بالباطنة وأراضي وادي الميخ وفي بندر جصة جنوبي مسقط ومع بني علي في صور وجعلان، وهذه قرية أخرى على العادات المشتركة التي أفرزها الانصهار الاجتماعي.

وبالمثل فإن تشابه أسماء بعض المناطق تؤكد مقولة التواصل التاريخي، ففي مسقط مثلاً توجد مقاطعة الحمرية، وهو نفس الاسم الذي تحمله إحدى المقاطعات الحضرية في مدينة مكناس المغربية ^(٣١). ويمكن للطوبونيما - إذا أحسن توظيفها - أن تضيء مساحات كبيرة من هذا الجانب.

وختاماً يمكن إحالة القاري على كتاب «العادات والتقاليد» مؤلفه سعد بن سالم العنسي (مشتورات وزارة التراث القومي والثقافة ١٩٩٦) ليتبين التماثل الواضح بين العادات العمانية والمغربية في الحقبة المعاصرة، وإن كان هذا لا يهم مجال الدراسة، ولكنه يعتبر نتيجة لها.

كل هذه القرائن تؤكد بالملموس وجود قاعدة تراثية مشتركة بين المغرب وعُمان. ويضيق إلينا أن هذا الاطرار المشترك لم ينبثق من لا شيء ودون توافر رصيد من الصلات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية والمذهبية، وما كان له أن يستمر ويصمد في وجه الزمن لو لم يؤسس على قاعدة تاريخية صلبة تعكس التواصل الحضاري بين أجزاء الوطن العربي من المحيط إلى الخليج، وتتفي مقولة الحقيقة العلمية الاستيمولوجية المزعومة بين جناحي هذه الأمة.

الهوامش:

- ١ راجع محمد سليمان أيوب صفحات مطوية من تأثيرات الحضارة العمانية في المغرب بحث نشر ضمن أعمال ندوة حصاد الدراسات العمانية، نوفمبر ١٩٨٠، مجلد ٤، ص ٤٥
- ٢ فتوح مصر وأخبارها، نشره شارل بلوري لين ١٩٢٠ ص ١٨٤
- ٣ محمد سليمان أيوب ص ٥٠
- ٤ يتعلق الأمر بالسليمان أبو محمد عبيد الله بن محمد بن بركة. انظر الجوهري علاء عمال بشار إفريقيا بحث قدم لندوة عمان في التاريخ، جامعة السلطان قابوس، سبتمبر ١٩٩٤، ص ١٨ نشر مؤخرًا في كتاب عمان في التاريخ، دار أميل للنشر، لندن ١٩٩٥، ص ٢٢٤.
- (٥) انشر سيده اسماعيل كاشف اباسية عمان ونشر الاسلام في بلاد

المغرب بحث نشر ضمن أعمال حصاد ندوة الدراسات العمانية، نوفمبر ١٩٨٠، مجلد ٣، ص ٢٦١، ٢٦٤ وقد عرفت هذه الباحثة عن ذلك بقولها عن البصرة أنها أصبحت «الوطن الثاني للعُمانيين»

٥ - الدرر جيني: طبقات السلاطين بالمغرب تحقيق إبراهيم طراي، قسنطينة: الجزائر (د) ج ١، ص ٢٠ انظر أيضاً، سالم بن حمود السباي: إزالة الغطاء عن أتباع أبي الشفاء تحقيق سيده اسماعيل كاشف القاهرة ١٩٩٦، ص ٢٨.

٦ - عن هذه الإمارات انظر: محمود اسماعيل الخوارج في بلاد المغرب الاسلامي بيروت - القاهرة ١٩٦٦، دار العودة، دار ميوني، ص ١٠٧ وما بعدها.

٧ - كتاب المجر ص ٢٦٥ - ٢٦٦ عن عبدالرحمن عبدالكريم الحاني دور العُمانيين في الملاحة والتجارة الاسلامية حتى القرن الرابع الهجري - منشورات وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ١٩٨١، سلسلة تراثنا، عدد ٢٦ ص ٣١

٨ - أمال خليل: دور الاباضية في نشر الاسلام في بلاد المغرب بحث قدم لندوة عُمان في التاريخ (مرفوق) ص ١٢.

٩ - ابن سلام، الاسلام تاريخه من وجهة باضاوية، تحقيق شافارتن وسالم يعقوب، بيروت ١٩٨٥، ص ١٢٠

١٠ - انظر دراسات التواصل الاجتماعي بين المغاربة والعُمانيين من خلال الرحلات، بحث مرفوق.

١١ - قمنا بدراسات مفصلة عن الصلات التجارية والاجتماعية والثقافية بين عُمان وبلاد المغرب نعمل الجهود الأخرى لاجمعها في كتاب عما قريب جوال.

١٢ - تحفة النظر: تحقيق محمد علي المنتصر الكتاني، منشورات مؤسسة الرسالة (د) ج ١ ص ٢٨٧.

١٣ - نفس المصدر والمصنف

١٤ - نفس، ص ٢٩١

١٥ - عبدالهادي التازي، الصلات التاريخية بين المغرب وعُمان بحث نشر ضمن أعمال ندوة حصاد الدراسات العمانية مسقط نوفمبر ١٩٨٠، مجلد ٣، ص ٢١٧

١٦ - نفس، ص ٢١٥

١٧ - ابن بطوطة، ص ٢٨٧

١٨ - نفس، ص ٢٩٦

١٩ - نفس المصدر والمصنف

٢٠ - Camp Longine des Bérberes. Paris 1981, p. 19.

٢١ - عبدالهادي التازي الصلات التاريخية بين المغرب وعُمان، مسقط ١٩٨٢، منشورات وزارة التراث القومي والثقافة، ص ٢٠

٢٢ - نفس، ص ١٨

تعرف باسم (الشخافة) في عُمان.

٢٣ - محمد سليمان أيوب ص ٥١

٢٤ - لاحظت من خلال معايشتي للاحوة العمانية أن لهجة أهل طهار أقرب فهما وإستيعاباً للمغاربة وأكثرها قرباً منها

٢٥ - أتاح لنا التليفزيون الشرائع فحصة مشاهدة فلكلور الرقص العُماني ومن خلال مقارنة الحركات والأزياء توصلنا إلى هذه النتيجة

٢٦ - محمد سليمان أيوب ص ٥٤

٢٧ - لاحظنا ذلك من خلال القيام بجور لاسماء القبيلة الطلبة العُمانيين الذين تقوم بتدريسهم فتبين بوضوح تماثل هذه الاسماء مع الاسماء المغربية

٢٨ - عبدالهادي التازي، ص ٢٦.

٢٩ - الصبي، بليغ التلمس في تاريخ رجال الاندلس تحقيق إبراهيم الألباري، طبعة القاهرة - بيروت ١٩٨٩، دار الكتاب العربي، ص ١٠

٣٠ - عُمان في التاريخ، ج ١، ص ٦٧.

٣١ - توجد هذه المنطقة بمدينة مكناس في القسم الذي يعرف بالمدينة العصرية



محمد مليحي

فنان الحركة

بيير ريسستاني*

ترجمة: بنينوس عمروش**



تم - مؤخرا - تكريم الفنان التشكيلي المغربي محمد مليحي في إطار فعاليات بينالي الشارقة للفنون التشكيلية في دورته الثالثة. بالامارات العربية المتحدة (من ١٠ الى ١٠ أبريل ١٩٩٧) للذي تنظمه دائرة الثقافة والاعلام في إمارة الشارقة.

وتم - في نفس الاطار - تكريم فنانين آخرين - عبدالقادر الرئيس من الامارات، وسلوى روضة شقير من لبنان ، ويوسف الاحمد من قطر.

كما عرف هذا الموسم - أيضا - تكريم الفنان محمد مليحي ضمن تظاهرات بينالي القاهرة الدولي السادس (فبراير ١٩٩٧).

وفي غمرة الاحتفاء بهذا الفنان ، لا بد من التفكير بالمعرض الهام، الذي اشرف على تنظيمه معه العالم العربي بباريس (من ٢٧ يونيو الى غاية ٢٧ أغسطس ١٩٩٥). حيث ضم جل المراحل الفنية التي قطعها الفنان محمد مليحي عبر أربعة عقود، ابتداء من عمل أنجزه بتقنية الكولاج سنة ١٩٥٩، الى الأعمال التي أنجزها خلال سنوات التسعينات، وبالمنااسبة اصدر المعهد دليلا (Catalogue) انيقا، يضم «صورا» لأعمال الفنان، وعدة نصوص ذات قيمة نقدية ومرجعية ، وهي لكل من ابراهيم علوي، وبيير ريسستاني ، Pierre Restany ، وطوني ماريني Tomi Maraini ، وندين غايي - Nadine Gayet - Descendre .

في سياق الاحتفاء بهذا الفنان ، نقطف نص بغير ريسستاني، وهو من أشهر نقاد الفن بأوروبا ، تقوم بتعريفه في هذا المقام لنقدمه للقاري العربي

* ناقد فني من فرنسا

** فنان تشكيلي وباحث من المغرب

العدد الثاني عشر - أكتوبر ١٩٩٧، نهض

يحتل محمد مليحي مكانة خاصة في تاريخ الفن المعاصر بالمغرب.

اولا: لأن مساره مرتبط بهذا التاريخ. إذ ينتمي مليحي الى هذا الجيل الذي تقلد البحث عن هوية ثقافية في مرحلة مباشرة، بعد استقلال بلاده.

وفي سنة ١٩٦٩ ، كان صاحب مبادرة تنظيم المعرض - البيان (L'exposition - manifeste)، بساحة جامع الفنا بمراكش، الذي يمكن اعتباره بمثابة الحجر الأساس للفن المعاصر بالمغرب. ومنذ ذلك، تقلد هذه النزعة المتعلقة بالهوية في الفن المغربي باعتبارها واجبا معنيا منذ ١٩٧١، أسس دار للنشر، ونتاج الأفلام الوثائقية. من ١٩٧١ الى ١٩٧٧، نشر أول مجلة ثقافية مغربية. انتكرا لIntegral. وبين

١٩٧٦ و ١٩٨٢، عمل على تنشيط أول جمعية مغربية للفنون التشكيلية. وفي سنة ١٩٧٨ أسس وأشرف برفقة صديق الطفولة محمد بن عيسى، على موسم أصيلة الثقافي للزلي، الذي سيصبح واحدا من أبرز المهرجانات الثقافية في العالم العربي، إذ يصعب مرسوم أصيلة تظاهرة سنوية لانجاز الجداريات (Peintures murales). ومن ١٩٨٥ إلى غاية ١٩٩٢، تفرغ لتنمية الفن الشاب المغربي عبر العالم، بوصفه مديرا للفنون بوزارة الثقافة.

إن هذا الإيقاع في النشاط الثقافي، صاحب ملحجي حتى في إيقاع تطور عمله. وإقامته الطويلة بإيطاليا والولايات المتحدة الأمريكية، منحت رؤية مفتحة بالطبع على الإبداع الدولي، فاستطاع أن يستغلها عمليا وبشكل مباشر في أعماله. وقد كان على الفور منجذبا بالتأثير البصري (Optique) (١) والحركي (Cinétique) (٢)، والاختزالي (Minimal) (٣)، الذي ظهر في النصف الثاني من سنوات الستينيات، حيث يعتبر بيرجيت ريبلي Bndget Riley منتهى الأوروبي الأكثر شهرة. لكن عند ملحجي، كما سجلت ذلك طوني ماريني بشفة، فإن المرجعية الأساسية لهذه اللغة المنموجة (Ondoyant) والجيبوية (Sinusoidal)، هي موجة الشاطئ المغربي مع كل الإحاثات الذهنية والفكرية، وحتى الزخرفية.

إن تخطيط (le tracé) الموجة، يستحضر بالفعل الحركة الكلية في الخط العربي. وفي الامتداد الصدد لهذا المفهوم المرجعي الأساسي، نجد غموضا جليلا كبيرا، متشابها للشخص نفسه، ولرؤيته للعالم. وإذا كانت الموجة بالنسبة للمحجي مرجعية أساسية لواقع الطبيعة، فهي أيضا علامة رمزية للفهم. إن الطبيعة عند ملحجي تعبر عن صموعة من المبادئ الفيزيائية، ومجموعة من متطلبات رمزية استثنائية (Transcendantes). من ثم، إذا كان علي أن أحدد طبيعة هذا التصوير التجريدي والاختزالي والمتوجع عند ملحجي، سأقول: «الواقع ينفلت دائما نحو الأعلى».

إنها صفة بالطبع، بيد أنها تستمر في كونها تختزل ملحومات الوجد، ومرونة تخيله في الوقت ذاته. إن حبه للبدن، دفع هذا الشاعر البصري إلى أن يصبح رجل الحركة (Action) والنظام. فقد تقلد هذه الزعرة الإضافية بدون ألم، وإذا صح التعبير، يمكن القول أن ملحجي أخضع كل المتناقضات بواسطة نزوات هذه الموجة.

إن تركيزاته الجيبوية التي تعبر الفضاء التصويري (Pictural) بمساحات ممتدة بالألوان الفاتحة، تقع على حدود الواقع، وعلى حدود تجاوزه الخاص للزخرفي واللوجوي. إن هذه الكتابة الحركية لا تبلغ أبدا الدقة الدلالية للكتابة المقدسة، فهي تستمد مادتها من خزان الغرائز الانفعالية التي تخلق حالات روحية، وليس لحظات معرفة، أو لحظات مسلا. إن ملحجي يصنع بهذا التباين إلى أعلى حده لا يريد استخدام حرية التشكيلة للفتاوى على المجال الحركي للكتابة، وتبقى لغته واسعة في مرجعيات المباشرة والبسيطة بشكل قطعي. إن الدورة التكوينية للطلاقة الرموزية بالموجة البحرية تنعكس على وضعية وجدوية ملونة. فاللون يطبع هذا اللقاء الحي بين الموجة والضوء.

بين البحر والرمل والشمس. إن هذه القدرة في التأليف، هي الخاصية الأساسية للفنان وعمله: رجل الحركة، يتقمص تلك الطاقة التي تنطق انعكاساتها اللاحقة في تصويره (sa peinture). هكذا وبشكل طبيعي، أصبح ملحجي في خدمة وطنه المغرب، يشغل تحت سلطة انفعالات الاستعلاكية، هكذا أصبح ملحجي فنان الحركة.

هوامش للمترجم:

١ - الفن البصري "Optique-art" ويصرف خاصة بـ "OP-ART". يهتم بالتقنيات البصرية التي تنتج شعورا بالحركة. يتعلق الأمر بشكل من أشكال الفن التجريدي، الذي يعود إلى الأصل إلى التعليم الذي نشر من قبل جوزيف ألبر Josef Albers بالبايوس Bauhaus في سنوات ١٩٢٠، حيث عرض نظريات اللون، ولكن عدة تجارب بصرية. عرف الفن البصري أوجه مع العرش الذي نظمته متحف الفن الحديث بنيويورك في ١٩٦٥. "The Responsive". وأصبح هذا الفن، فيما بعد - مقصرا على إنتاج الوحدات الزخرفية الخاصة بالفن ثلاثي الأبعاد والمطويات (Panneaux).

٢ - علاقة بين الفنان بالفن البصري تتلخص كالتالي
١ - أعمال ملحجي تتبرر أساسا بالحركة على المستوى البصري، من خلال طريقة تركيب عناصر الحركة ككل، وخاصة الصياغة التشكيلية في تركيبة الوحدة الزخرفية (le motif) التي تقتصر على شكل متحرك/ متوجع في حد ذاتها. والدرجة القصوى في الحركة تتولد مع استعمال مبادئ التكرار والتجاور والتعاقب.

٣ - يستعمل ملحجي الألوان الأساسية (les couleurs primaires) خاصة بـ، باعتبارها ألوانا صافية وإفاعة، وتخضع لتوليفات البرزمية، إذ يهتم بدراسة اللون بطريقة دقيقة، ليلوح أقصى حد في التوافق والانسجام، من ثم يعتبر ملحجي ملونا (un coloriste).
٤ - يطلب على أعمال ملحجي الطابع الزخرفي، استنادا إلى البناء الهندسي الصرف، وإلى كونها تعتمد على الأشكال المسطحة ذات بعدين (bidentonnelles).

٥ - للفن الحركي "L'art cinétique" ارتبط بمجال البحث خاصة المحدث بالحركة، الذي يعني على أجزاء متحركة مطبوعة بصحرات، تشغل بالهواء وبطريقة بدوية ويعود أصل الفن الحركي إلى مجلة الدراجة للمراسل ديشامب M. Duchamp، التي يتم موارها بحركة بسببية باليد، وأيضا إلى أعمال الكسندر كالدير Alexander Calder. أما الأعمال التي تعتبر الأكثر هي الآلات الغربية لكونه تجلي J. Tinguely ويعتبر نيكولا شوفر N. Shoffer من أهم الفيزيين لهذا الفن.

٦ - يرتبط عمل ملحجي بالجانب الحركي - إلى حد ما - على مستوى الحركة أيضا، ذلك أن درجة التوقص بالحركة في لوحات ملحجي تظهر بشكل بديهي يكون ملوما، من التكوينات البنيائية التي تؤثت بنية العمل بقوة الحركة التي تثيرها الوجدات المنموجة. وإذا ربطنا بالموجة، بإصالتها، كمرح ذلك ملحجي، الحبيب (جسد المرأة)، القوي، لله، فإن كل هذه العناصر، عناصر متحركة في حد ذاتها، وهي متوجعة، واهية، دافئة الحركة حتى حين تتسلها ثابتة في ذماعتنا.

٧ - بالفن الاختزالي أو بالفن المتحالي "Minimalisme au Art minimal"، يقتصر على ما هو أساسي في التصوير والفت. إذ يفضل لها بلاء على المبادئ، الأكثر التزاما بالتجريدية الهندسية. فقد ظهر ما بين ١٩٦٠ و ١٩٧٠ بالولايات المتحدة.

٨ - الاختزالي في عمل ملحجي، يتشغل في كونه يتألف من عدد قليل من الأشكال الهندسية البسيطة، مع الاعتماد - بالأساس - على وحدة اللون، على سيطرة بشكل كبير على الفضاء الوحد. من ثم تصف أعماله في خاتمة التجريد الهندسي - إن - كل هذا بغرض لدا ارتباطا على ملحجي بالفن الأمريكي. إن استعماله لكل هذه الأنماط الفنية بطريقة واعية، جعله يوظفها في تأسيس أسلوب فني خاص

تطور

الصحافة الفكاهية

مصطفى رجب *

لا يستطيع مثقف اليوم إحصاء ما تقتذفه المطابع من إصدارات دورية من صحف ومجلات يومية وأسبوعية وشهرية وفصلية وحولية، ولكنه يلاحظ بسهولة اختفاء لون متميز من ألوان الصحافة هو ذلك اللون الفكاهي الذي عرفته الثقافة العربية خلال النصف الأول من القرن العشرين خير المعرفة، والذي ظل موجودا بنسبة أقل خلال الربع الثالث من هذا القرن، أما في الربع الأخير من هذا القرن فقد لازم تعاطف إصدار الصحف والمجلات خلق تلك الإصدارات حتى من مجرد باب فكاهي، ناهيك عن تخصص مجلة معينة أو صحيفة بعينها في «الشؤون الفكاهية» إن جاز أن يكون للفكاهة شؤون !!

وعلى الرغم من أن الكوارث البشرية كالزلازل والفيضانات والسيول والكوارث البشرية كقدم صناعة الأسلحة الفتاكة أو ما يسمى بأسلحة الدمار الشامل من نووية وبيولوجية وكيميائية وعلى الرغم من تزايد المؤسسات والمنظمات التي تسعى لحماية البشر من حماقاتهم وعيبتهم بالبيئة، بالرغم من تزايد تلك الهموم جميعا مما يؤدي بالبيئة إلى تزايد الحاجة إلى الضحكة والابتسامة، فإن صحفنا تزيد يوما بعد يوم من صفحات الدراسات السياسية والمقالات العلمية شديدة التعقيد والتي ترفع ضغط الدم عند القارئ، نون أي مضادات تخفف ضغط الدم إذا ارتفع.

تاريخ الصحافة الفكاهية

يرجع تاريخ الصحافة الفكاهية إلى عصر الخديوي اسماعيل في القرن التاسع عشر حيث لعب الإنسان يراجع اليهما الفضل في إنشائه الصحافة الفكاهية وهما يعقوب صنوع، وعبدالله الجديرة مسليبات يعقوب صنوع أول صحيفة فكاهية هي أبو نضارة يقول الاستاذ محمد السماك (١):

صدر العدد الأول من مجلة (أبو نضارة) في ٢٦ ربيع أول سنة ١٢٩٥ هـ أي في سنة ١٨٧٦ بمدينة القاهرة. وكان اسمها (أبو نضارة زرقاء) وقد كتب تحت العنوان هذه العبارة مجردة مسليات ومضحكات، وقد كانت هذه المجلة فتحا شعبيا خظيرا، ويقول الرواة إن توزيعها كان يربو على العشرة آلاف نسخة في شك الأيام والمتصفح لهذه المجلة يجد أن يعقوب صنوع كان يستعين فيها باللغة

الدارجة والصور الكاريكاتورية التي يبرع في تصويرها. وقد صلب شواطئا من انتقاداته على الخديوي اسماعيل وسياسة الخرقاء واستغلاله للفلاح المصري، ليعيش هو عيشة القرف والبذخ والسفه. وكان صنوع يطلق على الخديوي اسماعيل «شيخ البلد» أو «شيخ الحارة»، وفي رسم من الرسوم البارعة الساخرة يبدو الخديوي اسماعيل وهو يبيع الأهرام في سبيل ملانه وحبه للظهور.

ثم أصدر عبدالله النديم في ٦ يونيو سنة ١٨٩١ صحيفة «التنكيك والتكيت»، وهي صحيفة أدبية تهذيبية تناولت النقد بطريقة ساخرة وتضمنت مقالاتها بها السفايح عن القصص وبيان أهميتها والدعوة إلى المحافظة عليها وكان يكتبها تحت عنوان «أهيا المناطق بالضاد» ولقد استعمل أسلوب الجريدة القراء وشد انتباههم وزاد الصحيفة شهرة مخاطبتها للعلماء والنزول إلى مستواهم الفكري.

وقد تميزت هذه الصحيفة بطابع جديد على الصحافة المصرية وقتذاك وكان اسمها واضح الدلالة على مضمونها وغرضها وأسلوبها جميعا، كانت صحيفة للخاصة والعامة معا، تكتب لكل فئة بأسلوبها ومستوى تفكيرها، وكان أسلوب السخرية هو الغالب على تحريرها ولكنها سخرية النديم التي صارت بصفة من بصمات أدبه المميزة له في الأدب النثري والأزجال، وليست السخرية عنده لفظا كما في السخرية القديمة التي تقوم على التورية أو التجنيس اللفظي، لكن سخريته تعتمد على موقف حيث يصور في مسرحيات وقصصه ومحاوراته ومقالاته مواقف إنسانية يقبض منها حس السخرية إلى حد المبالغة وهي أحيانا أقرب إلى الهجاء والتعريض، ومن ثم قد دفع النديم ثمنا غالبا بقله إلى يافا من بلاد فلسطين وعاد من منفاه في بداية عهد الخديوي عباس حلمي الثاني وبالتحديد في ٩ مايو سنة ١٨٩٢.

ولقد أقام النديم في الاسكندرية وعاد إلى الصحافة فأنشأ «الاستاذ» في ٢٢ أغسطس سنة ١٨٩٢ لتكون منبرا لأدبه وفكره، فكانت كما أراد وتسابق إليه القراء إذ أنها اتلفت وأوراق العامة والخاصة بمعرضاتها الأدبية والاجتماعية وتدل أيضا إلى طريقة الفكاهة والسخرية ومن أشهر مقالاته على كتبت مثلنا لعقلم فغانا، ولقد انتشرت الأستاذ انتشارا فائق ما كان يتوقع ولقد تغيرت رؤية النديم لبعض القضايا السياسية واتجه إلى الإصلاح فضلا الوسائل السليمة.

ولما انتشرت «الأستاذ» وغطت على أي صحيفة تابعة للاستعمار عاد النديم إلى طبيعته معليا صوته ضد الانجليز فلقد تابعت محاور الضيق والقلق على كرومر ممثل الانجليز في مصر فنسج حول النديم التهم والشائعات حتى بقي إلى الخارج فاختار يافا للمرة الثانية واستقبله الناس بحرارة شديدة حيث عرفوه من المرة الأولى واسع الخبرة قوي الحجة.

ومع مطلع القرن العشرين صدرت مجلات وصحف فكاهية أخذت تتكاثر شيئا فشيئا واستقطبت أفلام مشاهير الأدباء وفي مقدمتهم بيرم التونسي وحسين شفيق المصري وغيرها ممن اتخذوا

* أستاذ جامعي من مصر.

العدد الثاني عشر - أكتوبر ١٩٧٧ - نوس

الطابع الفكاهي علامة مميزة لأسلوبهم في مخاطبة القاريء.

ويمكن أن نوجز تلك التطورات التي لحقت الصحافة الفكاهية من خلال استعراض تلك الصحف على نحو ما عرضه مؤرخها.

يقول الأستاذ محمد السكاكيت، ومنذ أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن تصدر مجلات فكاهية كثيرة مثل (حماره نيتي) لصاحبها محمد توفيق سنة ١٩٠٠م وكانت مجلة سياسية فكاهية.

وفي سنة ١٩٠٧ أصدر أحمد حافظ عوض مجلة خيال الظل، وأدخل فيها الصور الكاريكاتورية نافذة للحكومة وللحكاه، وتتعاقد المجلات الفكاهية فتصدر مجلة (السيف) ثم (السيف والسهم) لتربح فيما يطلقون عليه «الفتشات» حول السياسة والحكم والجمع ويضع الشخصيات البارزة وقنادل وقد أصدرها حسين علي وأحمد عباس.

وفي هذا المجال تصدر أشهر المجلات الفكاهية وهي مجلات (الكشكول) التي ظهرت سنة ١٩٢١ لصاحبها سليمان فوزي، وقد اهتمت بالفكاهة السياسية. وقد وقعت لحزب الوفد بالمرصاد فتهاجم الزعيم سعد زغلول وتقد سياسة الوفد بالصور الكاريكاتورية والمقالات والمقامات.

ويقول الأستاذ عبادة أحمد عبادة المؤرخ الفني المعروف بـ «مكي ماسور» متخصصاً عن مجلات (اليفيقان) - (السيف) - (الناس - السامير) - «أنها كلها كان يحررها الأستاذ حسين شفيق المصري وتتسعة طاقته النادرة في الأضغاك بالقلم على تحرير ١٦ صفحة واسعة الجينات أسبوعية وأذكر أن موادها كانت تدور حول (حديث أم سامعيل) - (حديث الحاج سيد) - (القهوة الباردة) - (المطعمات) وكلها البراب كانت ناجحة في وقتها وانتقلت معه إلى المطرقة حين تولى تحريرها بعد هذه الصحف الأربع بعام أو أكثر وقد توارثنا نحن الجيل التالي له بعض هذه الأبواب حين علمنا في الصحافة الفكاهية وإن كنا طورناها أسلوباً ومضموناً بما يلائم أيقاع العصر.

وفي عام ١٩٢٨ أصدر الأستاذ ديع خيري مجلة فكاهية باسم (١٠٠٠ صف) أسبوعية من القطع المتوسط في ٢٤ صفحة. تميزت بأبيات زلية ثابتة، على غلاف كل عدد، وفي عهد صدقي باشا عندما كان رئيساً للوزراء عام ١٩٣٠ صدرت مجلة «المطرقة» مجلة فكاهية أسبوعية من القطع الطويل في ٨ أو ١٠ أو ١٢ صفحة أحياناً خمسة مليمت لساناً شعبياً لحزب الوفد المعارض، تنشر الفكاهات والأزجال والمواد الأخرى تسخر بها من مدققي باشا وحكومتهم وتبذل للودع وللخناص والكرام الراعي المصاحب يتجاوز مع هذه السياسة ويرى في المطرقة لسانه الساخر الطريف الذي يشبع رغبته في الانتقام من عهد صدقي باشا

يقول الأستاذ عبادة أحمد عبادة «وفي المطرقة تألفت أفلام الأساتذة حسين شفيق المصري ومحمد مصطفى حمام وعبد السلام شهاب وأبو عبدة وابن الليل. تنزوا وزجلا وشعرا فكاهيا وحوارا ساخرا وبغياق عصرها، أنت المطرقة رسالتنا وفق إمكانيات العصر طباعة وأخرجا».

ثم أصدر محمود عزت المفتي مجلة «الراديو» عام ١٩٣٤ في أربع وعشرين صفحة التي تحولت فيما بعد إلى «البعوضة» والتي كانت تطبع باسم الراديو ٢٠٠ نسخة من كل عدد فأصبحت توزع بعد أن ذاع صيتها باسم البعوضة ١٦٠ ألف نسخة أسبوعياً وهو

رغم قلما وصلت إليه صحيفة أو مجلة أسبوعية في ذلك الوقت. ثم أصدر يرم التونسي من منفاه عام ١٩٣٧ مجلة فكاهية باسم «الامام» ولما عاد سنة ١٩٣٨ وشعر بشيء من الاستقرار بدأ يعود إلى المشاركة في معظم المجلات والصحف الفكاهية، ثم صدرت بعد ذلك مجلات أقل شهرة من «البعوضة» مثل «الصرخة» و«المصيدة» و«الأيام»، ثم «داحسك».

غير أن المجلات الفكاهية كانت تصدر حيناً وتتوقف أحياناً كثيرة ولم يعيش منها - مثل البعوضة - إلا مجلة الفكاهة التي صدرت عن دار الهلال أول ديسمبر ١٩٢٦ برئاسة تحرير حسين شفيق المصري. يقول الأستاذ محمد السكاكيت: «وقد اشترك في تحرير هذه المجلة نخبة ممتازة من الأدباء والرسامين وحفلت صفحاتها بأبواب جديدة ناجحة على سبيل المثال باب (محكمة العرفية) وتنتشر فيه محاكمات مضحكة ثم باب آخر بعنوان (ما قولكم؟) وفيه ردود طريق على أسئلة القراء بنوعين المفكح والي جانب ذلك هناك باب بعنوان (نظرات معقدة) للنقد الاجتماعي وباب آخر بعنوان (الشعر المثنو) للنقد الأدبي».

وقد ابتدأ الأستاذ حسين شفيق المصري عدة شخصيات فكاهية مرحة منها شخصية الشاويش (شعلان عبدالموجود) يكتب على لسانه ماضى تحقيق على غرار ما كان يجري في أقسام البوليس ولكن بأسلوب مرح لطيف، وباب آخر للتطبيق على العوالم التي تنشر في الجرائد اليومية.

ولتلك مجلة «الفكاهة» تصدر بانتظام حوالي ثمان سنوات إلى أن ضمتها دار الهلال إلى مجلة (الأثنين) التي جمعت بين الجد والفكاهة، والتي عاشت فترة رواج وإقبال من أنجح ما عرفت الصحافة المصرية الأسبوعية.

ما أحوالنا في هذه الأيام إلى صحيفة فكاهية أو مجلة - ولو شهرية - تكون متخصصة في إدخال البسمة إلى وجوه الناس، فقد أصبحت «التكشيرة» التي كنا لا نراها على وجه موزني دواوين الحكومة نتيجة لحساسهم بالعظمة والأبهة أصبحت تلك «التكشيرة» هي السمة الغالبة على وجوه الناس في شوارعنا، بل لا نبالغ إذا قلنا أن عدداً ليس بالقليل من الناس يقابلنا أحياناً وهو ساهم الوجه «يبدن» بشفتيه ببعض الكلمات فإذا اقتربت منه وأنت تصعب يبدنن «بالأطلال» أو منه ليتني، أو غيرها من أغنيات أم كلثوم الخالدة، فوجئت به يكلم نفسه قائلاً لا - مش ها أروح له - لا الصاب مش كده «أنا ها أروح فيكم اللومان» - وما شابه ذلك - وبدلاً من أن يقول لك في الصباح صباح الخير، تفاجأ به يقول لك - صباح العلاءة الدورية - أو ما يسميه الشرعية الدولية - من كثرة ما يقرأ من دواعي الكلبة في أيامنا الحالية.

مراجع للمقال:

- ١ - محمد السكاكيت، الصحافة الفكاهية في مصر مقال منشور بمجلة الهلال، عدد أغسطس، ١٩٧٤.
- ٢ - عبادة أحمد عبادة، الصحافة الفكاهية، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.
- ٣ - صالح جودت، الفكاهة في الشعر المعاصر، مقال منشور بمجلة الهلال، عدد أغسطس ١٩٦٦م



الدراماتورجيا

عبدالمجيد شكر *

تروم هذه الورقة المركزة والمختصرة الحديث عن الدراماتورجيا ودورها في تأسيس بعض أنساق التواصل المسرحي، وهو في إحدى تجلياته، حديث عن علاقة الدراماتورجيا بالتواصل المسرحي عموماً، وهذا يفترض إجرائياً، الوقوف عند تحديد شقّي هذه العلاقة ومختلف التقابلات التي تنشأ بينهما وأول ملاحظة نسوقها بخصوص هذين الشقّين هي أن وجود كل واحد منهما وجود متعدد فالدراماتورجيا تأخذ معاني وتعريفات عديدة اكتسبتها إما كرونولوجيا أو بالانتقال من لغة إلى أخرى، والتواصل المسرحي، بدوره، متعدد في مرسله ومستقبله بل حتى في طبيعة إرساليته، مما يجعلنا أمام أنساق تواصلية مسرحية، وليس أمام نسق تواصل واحد.

والخطوة الإجرائية الأولى هي أن نتقف عند بعض الدلالات والمعاني التي أخذها مفهوم الدراماتورجيا، فالدراماتورجيا في أبسط معانيها هي «فن تركيب النصوص المسرحية»^(١) حسب littré أي أن المصطلح يطلق على مؤلف النصوص المسرحية، وذلك لتمييزه عن مؤلف النصوص الروائية أو النصوص الشعرية، بل يطلق لتمييز كتابات المؤلف الواحد عن بعضها البعض، فمثلاً، يسعنا للمصطلح لتمييز بين فيكتور هوجو الروائي، وفيكتور هوجو الدراماتورج لكن إشفاه الطابع المفهومي conceptualisation على كلمة الدراماتورجيا لم يأت إلا مع دراماتورجيا هامبورج - Kessing ، حين ميز هذا الأخير بين Dramatiker أي مؤلف النصوص للمسرحية بالمعنى الذي كان سائداً، و Der Dramaturg أي الدراماتورج، وبذلك خرجت الدراماتورجيا من الأفق المحدود لتأخذ معاني ودلالات أخرى أوسع، بحيث أصبحت تعني الاستشارة الأدبية، فالدراماتورج هو مستشار أدبي conseiller litteraire يهتم أولاً بالنص وليس بالخطوط الموجهة للعرض، فالدراماتورجيا في هذا الإطار ، تعني

* كاتب من المغرب..

قراءة النصوص وأحياناً ترجمتها أو إعدادها، وأصبحت توجد في تقاطع العلائق التي يفرصها الإنتاج المسرحي : التأليف ، الإخراج ، النقد، الصحافة... لذلك نجد منصب الدراماتورج يجلب إليه أشخاصاً كانوا يمارسون الصحافة (مثل H. JHERING) . وهناك من جمع بين الدراماتورجيا والتأليف (مثل L. TIECK) وهناك من مر منها نحو الإخراج (مثل OTTO BRAHM).

مع بريشت - الذي عمل دراماتورجاً مع رينهاردت - أصبحت الدراماتورجيا تعني الوظيفة الإيديولوجية ، بحيث أصبح للدراماتورج دور خاص في الإنتاج المسرحي، إذ هو المسؤول عن الانتقال من النص إلى العرض وبالتالي، أصبحت مهمة الإنتاج المسرحي تنقسمها الدراماتورجيا والإخراج، فحين يقوم الإخراج بالأعداد التقنية المشهدية scénique للعمل المسرحي تقو الدراماتورجيا بالأعداد النظرية خاصة بناء الحكاية fable، وتدّ جعل بريشت من الدراماتورج المسؤول عن العرض ومنسقه وهو نفس ما قام به بعض المسرحيين بعده مثل البولوني TADEUZ KANTOR الذي كان يصعد إلى خشبة، ويظهر للجمهور وهو يلعب دور التفسير في العرض المسرحي.

من هنا أصبح للدراماتورجيا مكانتها الأساسية في الانجاز المسرحي، ودورها الحيوي في تقديم «تحليل نسقي للنص وترجمته وتحديد إيديولوجيته (مراد المؤلف إبرازه)، وتحويل هذه المدركات وتوجيهها بأدوات مسرحية، وهي عملية تبدأ من بداية الانجاز مروراً بالتأريخ، حتى التقديم الأول LA générale»^(٢).

لكن المعنى البريشتي للدراماتورجيا سرعان ما توسع بحيث لم تعد الدراماتورجيا عمل متخصص أو مجموعة من المتخصصين بل أصبحت تعني كل فريق الإنتاج المسرحي، وهنا ستجاوز الوظيفة الإيديولوجية، وقد كسبت الدراماتورجيا كثيراً بتخليها عن الصرامة الإيديولوجية - حسب B. Charvreaux - لتشكل المرحلة «العملية / النظرية» التصورية للعرض المسرحي»^(٣)، وهنا يتم الانتقال بالدراماتورجيا لتشمل حتى العرض وليس النص فقط، «فإنما كانت الدراماتورجيا نظاماً حيث لكل شيء دالة» فهي ليست مقصورة على النص فقط بل لدمج العرض كذلك انطلاقاً من تصور بئاته، وعلاقته بالمشاهد، بالإخراج بالعالم بالإنارة... ذلك يمكن أن نتحدث عن دراماتورجيا النص، ودراماتورجيا عرض محددة»^(٤)، وهنا ستأخذ الدراماتورجيا بعداً آخر لتصبح حالة روحية جمالية / فنية.

هكذا يتسع مفهوم الدراماتورجيا لياخذ دلالات عديدة حسب للتشكيلات العقل للمسرحي (على أن هناك من ينكر وجودها مثل A. VITEZ وبالتالي نصيب أمام دراماتورجيات وليس دراماتورجيات واحدة-تقسمها المشترك هو البحث عن الأثر الدرامي l'effet dramatique، وهذا التعدد يؤكد ثنائية مفهوم الدراماتورجيا الذي يصعب الإمساك به ومع ذلك فإن الدراماتورجيا تمنحنا نفسها على أنها اشتغال على نص نحو عرض مسرحي، انطلاقاً من خصوصيات هذا النص الذي يكون مليئاً بالثقافات Troué، ويتضمن مولدات

العرض les matrocs de representation ، والذي تكون لديه القابلية للإخراج التخيلي نحو عرض أو عروض محتملة انطلاقاً من تعييناتها les didascalies ومفاتيح الفهم les clés de compréhension المتضمنة فيه. وطبيعة هذا الاشتغال تؤسس انساقاً تواصلية تبدأ من المرسل الأول / المؤلف وتنتهي عند المتلقي الأخير / المشاهد.

وقبل الوقوف عند مختلف التقابلات الكامنة بين نظام الدراماتورجيا وانساق التواصل المسرحي يمكن أن تلقى نظرة ولو خاطفة، على التواصل المسرحي في محاولة لإبراز خصوصيته وتمييزه عن باقي الأنماط التواصلية الأخرى في المجال الإبداعي. لقد انتبه أغلب الدارسين أن جوهر كلمة مسرح يمكن في مظهر خاص يميزه وهو وجود عنصرين تمايزيين يشكلان قلب المسرح هما الممثل والمشاهد وإنّا افترق هذان العنصران فليس هناك شيء^(٥)، ويرى Eric Bentley نفس ما ذهب إليه R. Southern، ويصل إلى نفس خلاصته، ذلك أن التعريف البسيط للمسرح هو A- يلعب دور B بينما C يتفرّج^(٦)، وهناك مقاربات أخرى تقول إن نفس الخلاصة، كالتحليل الأنثروبولوجي لـ David Cole الذي يؤكد نفس الجدلية عبر طريقة مغايرة، فبالنسبة لـ Cole المسرح هو مكان روجاني حيث يتجابه علان، عالم الممثل الذي يمثلنا، وعالم المشاهد الذي يلاحظ، وهذان العلان المنفصلان هما ما يشكل المسرح ولكن عبر تقابلهما / تجاهبهما، فإنيته ضد الممثل، نستطيع أن نقف على الخصائص الجماعية للجمهور^(٧).

إلا أن ما وقف عنده COLE و SOUTHERN و BENTLEY لا يعدو أن يكون المظهر الخارجي للتواصل المسرحي، أي للتواصل المتحقق بشكل مرئي بين الممثل والمشاهد، على أن هناك انساقاً تواصلية أخرى على امتداد الانجاز المسرحي^(٨)، فلو كان المسرح بشكل وضعية تواصل بامتياز، فإنه تواصل مختلف عن الأنماط التواصلية في الأشكال الإبداعية الأخرى، فحين يكون التواصل الروائي أو الشعري بسيطاً simple، بحيث يكون الروائي / الشاعر في دور المرسل والرواية / الديوان يشكلان الإرسالية والقارئ / القراء في وضعية المرسل إليه فإن التواصل المسرحي تواصل مركب composée ومتعدد في مرسله وإرساليته ومستقبله فمرسلو الإرسالية المسرحية يظهرن على امتداد لحظات الانجاز الفني للعمل المسرحي فنجد المرسل الأول هو مؤلف النص الدرامي (ويمكن أن يكون عدة مؤلفين) والمرسل الثاني هو المخرج الذي يقرر طرائق اللعب وكل مظهرات العرض التقنية، ثم المرسل الثالث هو الممثل باعتباره مرسلًا مرئيًا Emetteur visible والمقابل هناك ثلاث إرساليات / خطابات خطاب النص الدرامي حيث الحوارات les dialogues والتعيينات les didascalies ثم خطاب نص الإخراج la scénique حيث تسجل تفاصيل اللعب والانجاز للمشهد partition فخطاب نص العرض الذي يتشكل ليس فقط من نصه ولكن أيضاً من حركات وأكسوارات وبأصوات وأضواء، وعلى مستوى

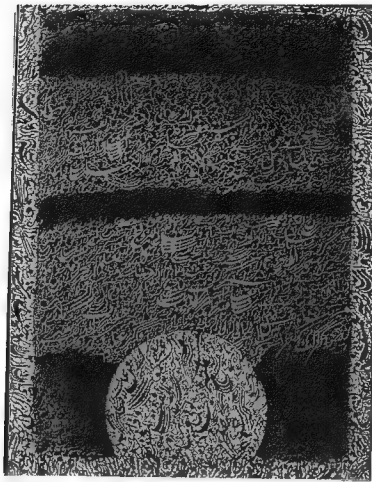
وضعية التلقي نجد ما يدورها متعددة، فهناك المخرج كمتكق للنص الدرامي، والممثل باعتباره متلقياً للنص الإخراج، ثم المشاهد باعتباره متلقياً لنص العرض^(٩).

تجسداً إذن أمام تواصلات مسرحية، وليس أمام تواصل مسرحي واحد، ولإبراز دور الدراماتورجيا في تشكيل النسق التواصل المسرحي، سنقف على ثلاثة أنساق تواصلية أساسية، في مقدمتها النسق التواصل الأول بين المؤلف والمخرج الذي تظهر أهمية الدراماتورجيا في تشكيله، من حيث كون الإخراج أعباءاً درامياً للنص المسرحي، ومن حيث كون الدراماتورجيا تقف في هذه النقطة التي يمر فيها النص من الأدبية نحو التمسرح. والنسق التواصل الثاني هو الذي تشكله علاقة المخرج بالممثل، ولا تخفى أهمية الدراماتورجيا في تأسيس هذا النسق من حيث كونها وسيلة لإبراز ملامح وحرائق اشتغال الممثل على نظام اللعب le jeu الذي يقرّره الإخراج، ثم أخيراً النسق التواصل الذي يشكله الممثل في علاقته بالشخصية، فهناك سياق تخييلي بين الشخصية باعتبارها كائناً ورقياً être de papier، والممثل باعتباره الوجه المبهدي la figure scénique، ويرز دور الدراماتورجيا في تأسيس هذا النسق من حيث دورها في صنع الشخصية وتشكيل ملامحها وتحديد أبعادها من طرف الممثل.

من هنا تبرز أهمية الدراماتورجيا في تأسيس بعض أنساق التواصل المسرحي، وهو مؤشر أيضاً على تعقيدات العلاقة بين الدراماتورجيا والتواصل المسرحي عموماً.

الهوامش :

- ١- هذه الورقة هي نص المناقشة التي ساعدت بها في الندوة الفكرية للمهرجان المسرحي ١٣ لأكادير الكبير في محور «الدراماتورجيا ورؤية التواصل»، وذلك ما بين فاتح وسابع غشت ١٩٩٥.
- ٢- Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre - éds Sociales - Paris 1980 - p. 135.
- ٣- J. Tenscher - in - Dramaturge (B. Dart) in Dictionnaire Encyclopédique du théâtre - in Bordes - Paris 1991 - p. 265.
- ٤- B. chartreux - in - Dramaturge (B. Dart) . D. Ency - p. 266 thea - 1984.
- ٥- J. M. Piemme : Constitution du fait de vue dramaturgique - in - le Souffleur inquiet - alternatives théâtrales - Bruxelles 1984 - p. 61.
- ٦- Richard Southern : the seven ages of théâtre - New York 1961 - p. 21.
- ٧- Eric Bentley . Life of drama - New York 1964 - p. 150.
- ٨- Marvin Carlson : Histoire des codes - in : théâtre - Modes d'approche (ouvrage collectif) ed labor - Bruxelles 1987 - p. 65.
- ٩- انظر حسن النعيمي المسرح السيميولوجيا (المسرح وسيميولوجيا التواصل) منشورات سلكي إجماع - الطبعة الأولى - مطبعة ٩٥ - ص ١٢-٧.
- ١٠- Louise Vigeant : La Le cure du spectacle théâtral - Mondia éditeurs - Laval - Québec 1989 - p. 7-8.



سقط متاع الكتابة

محمود الريماوي *

أن ما سبق هو هام،
ومقاد الملاحظة أن مجلة
«نزوى» تمتاز عن غيرها
بالاهتمام الشديد
بدرج الفن التشكيلي،

ويدرك أي قاريء يمتلك قواه العقلية أن المجلة تعنى
بتجسيدات الفن التشكيلي وأثاره المادية المتحققة. إلا أن هذا
الكتاب الروحاني لا يمين بعد، بين ما هو مجسد ومحقق،
وهو اللوحات والتصوير والألوان والخطوط، وبين الأثر
النفسي والجمالي الذي يثيره العمل الفني، وقد قاده اندفاعه
المصوم لكيلا المذائق إلى هذا الخلط متوهماً أن إطلاق تعبير
روح يعني من شأن المادح والممدوح.

وما تقدم هو مجرد مقدمة. أما متن الموضوع فهو
التعرض لقصص ونصوص نشرت في العدد الثامن. ويقول
من كتب ليس من باب المصادفة أن يدور معظمها حول تأثير
عنصر المكان (لماذا . ليس من باب المصادفة؟!) على تقاليد
الدوايق والرغبات وحميمية الحنين للارض والطبيعة ما
ينعكس على ذاتية الطقوس شديدة الخصوصية بصورة أو
بأخرى لغرض تأبى إنساني.. إلخ!!

وياقتراض أن هناك تسلسلا ما في هذه العبارات المتداقعة
التي تأخذ بخفائق بعضها بعضا، فإن النتيجة التي يخلص

حمل العدد الحادي
عشر من «نزوى»
مفاجأة للقراء، هي المادة
الموسومة بـ «تناسقية
التوحد في المكان، الزمن،

الذات الأخرى». للسيد عبدالغني السيد، وإذ حمل العنوان
إيهاء وأقصاء، فإن الموضوع ذاته لم يشتمل على غير التخييل
والتلاعب بالألفاظ والكليشيهات، مما يهتسب من سقط
متاع الكتابة الصحفية الخفيفة والانشائية.

بعد أسطر تمهيدية من المداخل من قبيل مواكبة الركب
الحضاري، والتقلب على قضايا فكرية، «وإريج دقة
الطباعة» (١٤)، وبعد عبارات لاحقة مختلفة البنى والمعنى
كهذه: «ونجد أن تلك الأبواب هي التي محورت منهج المجلة
لتحدد بدقة اتجاهها الفكري من أجل إنقاذ وجدان وعقل
المتلقي لمواجهة قضايا راهنة فرضها عصر الخصخصة
والمؤتمرات التأميرية ورجال الأعمال المشبوهة (١٥) حتى كاد
المتقن للعربي أن يتوارى خلف أطلال عصور الأدب السامي
(١٦).

بعد ذلك يطرح «ملاحظة أخرى هامة» كما يقول باعتبار

* كاتب من الأردن

العدد الثاني عشر، أكتوبر ١٩٩٧، نزوى

تعزيز المشكلات الفردية الاجتماعية من بلد إلى آخر مع اختلاف الظروف والمكونات والنتائج ، إلى غزلة الستاليت والسيارات الأوتوماتيك!! وهو ما يعف الأميون عن تربيده. خاصة وأن الأمر يتعلق بغزلة الستاليت وليس بهذا النظام ذاته؛ وبالسارات الأوتوماتيك وليس بالسارات ذات الناقل العادي؛ مع الإشارة إلى تأكيديه بأن الدعايات السمجية الاستقرائية باتت من أعراض التكوين النفسي للشخصية العربية. ولا ندري الآن إلى من ينسب شخصيته هو. إلى الشخصية العربية أم إلى جنس آخر. علما بأن اسمه يدل على انتسابه العربي. والأكثر إشارة للسخرية بعد ذلك، هي الفقرة التي اختتم بها مادته ، فهو يعود إلى ما ابتدأه من كحل الملائح. وقد جادت قريحته هذه المرة بهذه العبارة: «دلا شك أن جمال وروعة الطبيعة العمانية تساهم في صقل التجربة تجاه المبدع عامة» (١١٩) كلما رنا إلى الجبال المتفاوتة الاخضرار .. الخ.

وبصرف النظر عن الركائز المضحكة في العبارة ، ورغم أن هذه لا تحتل صرف النظر عنها. إنما ساعدت إلى ذلك مؤقتا لغرض تبين فضائل المعنى ، فلقد استقرت خبرات الباحثين والمبدعين معا عن التجربة والثقافة فما معا ما يصل أدوات الفنان. لكن الكاتب المولع بالدجل، يكتشف أن روعة وجمال الطبيعة تساهم في صقل التجربة تجاه المبدع عامة، حسب صياغته التي تتم عن جهله بأحكام اللغة السليمة. وما نذهب إلى يماثل الأفكار الساذجة الضالعة من مصادر الإلهام كان يقال بأنه يكفي أن يتخذ المبدع مكانا له أمام زرقة البحر، أو ساعة غروب الشمس أو (لماذا من السخرية) في أحضان الطبيعة؛ ، كيما ينشأ عليه الوحي والالهام. علما بأن سواد الشعر العربي قبل العصر الأموي كان يصدر عن بيئة صحراوية قاحلة ، ومع ذلك فقد اكتسب زخما تصويريا لا يضارع.

تبقى الإشارة إلى أن قساري هذه المجلة. يستنكر ويستنكر أن تصبح نصوصها عرضة لتناول أي كان، وأن يتاح لأي تناول كان ست صفحات كلمات من المجلة.

ولن أتطرق بعد هذا لتعرضه لنصر في نشر في العدد الثامن. ذلك أن من تقوده مداركه الضعيفة عن صوغ عبارات سليمة متسقة، فإنه من المنطقي أن يعجز عن إدراك وتدقق ما يقرأ عن أي مما يبعث الدهشة أن يتتبع، لالقاء موعظ عن التراث والموضوعية، بما يعيد إلى الأذهان موعظ الاشتقاء والسوق. عن شروط العفة والطهارة.

إليها قاري هذه الأسطر. إن تقلبات الدوافع والرغبات تؤدي لغرض تأبوا. خلافا لكل منطق يقول: إن تقلبات الدوافع والرغبات تنجم إلى الانتفاف على كل تأبوا ومحولة التحرر منه. لكن الكاتب العابت بالألفاظ وصريحها. يكاد لا يتبين فرقا بين استخلاص منطقي أو غير منطقي. حسب أنه يورد لفظ «تأبوا» ، كما أورد من قبل عبارة «روح الفن التشكيلي» كيما يملأ الرضا والحبور عن صنيعه المتعالم.

وواقع الأمر أن المادة المكتوبة جميعها تنسج على هذا المنوال من العبارات الرخوة والأفكار المختلطة والاستخلاصات الشوهاء، والتي تنبئ بغربة كاتبها عن قواعد الكتابة العربية الصحيحة والتفكير السليم، وإن قادته مصافدة ما ، تثير التأمل، للنشر في هذه المجلة. ففي تعرضه لقصيدة أمته سالحين، يقول

«هكذا تبدأ أمنا .. أيجديتها بحذر إزاء محاولة الإجابة على نفس السؤال الذي أطلقه علي شلش في يناير ١٩٧٨ عبر الفقرة الأولى من كتابه النقدي الأول عالم القصة فدخل به عالم النقد من أوسع الأبواب لكن السؤال ظل معلقا وسيظل بلا إجابة ، على هذا النحو الهزلي تفتخلط الكتابة، فيتم الانتقال من قصة قصيرة يبعثها، إلى علي شلش وإلى يناير ١٩٧٨، وإلى الفقرة الأولى والكتاب النقدي الأول وعالم النقد وأوسع الأبواب، وعلى هذا النحو من الهذيان يريد الذي كتب الإلهام بمرجعياته عبر ذكر اسم كاتب وكتاب دون مناسبة، وبغير انساق في الأفكار ، ضاربا عرض الحائط بأوليات قواعد الكتابة. وهي تسلسل المعنى والترابط بين البدايات وما يبعثها.

وفي تعرضه لقصة أخرى بعنوان «الموتى لا يرتادون القبور» لحسن رشيد يقول واصفا القصة بأنها «وكما هو مبين بالعنوان تجربة تطرح رمدا فلسفيا متجسرا لحالة انطوائية تعيش معلقة بين أجتار الذكرى وبين الخوض لما ألت إليه من مصر». لا يجد الذي كتب ما يقوله من القصة، سوى انتباهه للعنوان والاحتكام إليه، لينتقل من ذلك إلى وصف القصة بأنها تطرح رمدا فلسفيا متجسرا؛ والعبارة الأخيرة هي برسم من يبحثون عن معنى للكلمات والعبارات والذين لن يجدوا ضالحتهم في هذه العبارة، وما يماثلها من عبارات تطفح بها هذه المادة. فمن يكتب يخلص في تعرضه للقصة إياها. ولدى إشارة إلى واقعة محددة مخصصة ، تتعلق بطفل تساء معاملته، إلى ما يلي. «لقد فرض عصر غزلة الستاليت والسيارات الأوتوماتيك طبيعة غريبة عن طبيعة الشرق إذ أصبح الاستهتار والتراشق بالدعايات السمجية الاستقرائية، من أعراض التكوين النفسي للشخصية العربية» ولا ريب أنه كشف عظيم هذا الذي يرد صاحبه

الرأي العام

والدعاية بين التجار ومنتخذي القرار

الساعات على سبعة *

لما كان الفرد هو الوحدة الأساسية في التفاعل الاجتماعي، فإن مواقفه ترتبط عادة بمحاولة إشباع حاجاته المباشرة على شتى المستويات من ناحية، وبالخلفية العامة التي يكتسبها نتيجة لامتائه إلى بيئة معينة وتراث معين ومحاولة تكيفه مع هذه البيئة والتزامه بأنماط القيم السائدة في تراثه من ناحية أخرى، وإذا كان الحال كذلك فهل يمكن حقا ضبط مواقف الأفراد بالتأثير فيها أو تغييرها إلى حد بعيد على نحو أو آخر؟

الواقع أن استجاباتنا للأحوال والأشياء التي نلقاها في حياتنا اليومية تتأثر بآراء وقيم تكون قد تبينناها أو اكتسبناها سلفاً من الخبرات التي مرورنا بها من قبل، وإن هذه الخبرات تتصل بكل جوانب حياتنا كأفراد يعيشون ويتفاعلون في بيئة معينة لها تراثها وخلفياتها، ولا شك في أن لكل منا مواقف أزاء ما يحيط به من الأشياء والأحوال على اختلافها، وإن هذه المواقف قد تكون ودية أو غير ودية وقد تعكس هواننا ومصالحنا أو تعكس تجردنا. وقد تعيننا على الفهم أو تنأى بنا عنه. كما أن مواقفنا ترتبط بسياسات الزمان والمكان على النحو الذي نكتشفه من ردود الفعل المختلفة لدى الأفراد المختلفين أزاء مفاهيم مثل السلطة والحكومة والراسمالية والحرية والتفرقة العنصرية ومنع الحمل والجنسية المثلية وما إلى ذلك من مفاهيم. ومعنى ذلك أن هذه المفاهيم أو الكيانات تثير فينا مشاعر معينة تجعلنا نفكر أو نتصرف بطريقة بعينها ويمثل في هذه الطريقة الموقف الذي نتخذه، حيث يظهر واضحاً في الاستجابة التي ترتبط بالثواب والعقاب أو بما يرضي أو لا يرضي أو بالنجاح أو الفشل، أو قد لا ترتبط بالاستجابة بكل ذلك وإنما ترتبط بما هو سائد في المجتمع.

من ذلك يمكن أن نقول أن الآراء يتبناها الأفراد لفترات قصيرة في الغالب وتعكس الشعور العام السائد. وكثيراً ما

تعكس هذه الآراء ما قد يرى الفرد أنه ينبغي عليه أن يتوخاه وليس ما يتوخاه بالفعل. ولذلك فإن الآراء تستجيب للتغير متأثرة بالدعاية والمنطق. أما المواقف فتتخذ لفترات قد تطول ولا تعكس بالضرورة أو في كل حال الشعور العام السائد بالرغم من أنها تعكس مشاعر الفتة والجماعة التي ينتمي إليها الفرد. ومن الممكن تغير هذه المواقف. ولا ينطوي هذا التغير على قيمة حقيقية إلا بالمعنى الاجتماعي، أي أنه يجنب في العادة إلى تغيير السلوك الظاهري بصرف النظر عن تأثير ذلك على الخصائص عميقة الجذور في تكوين الشخصية.

إن المواقف على الأجمال تدرج من التعبير العارض عن رأي معين إلى مجموعة من المواقف تتداخل بحيث تشكل مفهوماً عاماً يسود في مجتمع من المجتمعات أو بين جماعة من الجماعات. ونلاحظ التعبير العارض عن الرأي في أبسط صورة عندما نبدى إعجابنا بشيء ما، وقد لا يتكرر هذا التعبير عن الإعجاب أو تتباعد فترات فلا نبدى إعجاباً تلقى هذا الشيء مرة ثانية. وهكذا دواليك، وقد ترتبط في ممارستنا لحياتنا اليومية بشيء أو بأخر، بحيث نطلبه دائماً إذا كانت سلعة، على سبيل المثال، من تلك السلع التي نعتاد استهلاكها ونرتبط بها لسبب أو لآخر، وفي هذه الحالة يكون سلوكنا تعبيراً عن موقف بسيط، وهذا التعبير يتكرر في فترات متقاربة تقريباً. ونحن نعهد بهذين المثالين لنوعين آخرين من المواقف أولهما الموقف الذي قد يثبت لدى الفرد أزاء قضية معينة ويعبر عن رأيه فيها، وقد يحكم سلوكه الظاهر إزاءها، كموقف الفرد الذي ينادي بحرية المرأة أو تقييد حق الطلاق أو بالتزام نهج سياسي معين. وثانيهما الموقف الاجتماعي أو السياسي العام الذي يتشكل باتفاق مواقف أفراد الجماعة أزاء قضية أو قضايا معينة. وقد تشكل هذه المواقف كما أسلفنا مفهوماً عاماً يرتبط بالمواقف الأولية التي يكتسبها الأفراد من بيئتهم أثناء تنشئتهم، التي تؤثر على ما يليها من خبرات ومواقف، بحيث تكون هذه المفاهيم في نهاية الأمر مستحصية على التغير على النحو الذي سبق أن أشرنا إليه.

والشقان الأولان البسيطان من هذه المواقف التي حددناها هما علانان تحاول الدعاية بالمعنى التجاري التعامل معهما، وتحاول الاتجاهات الحديثة فيها ربطهما ببناء الشخصية أو بسماتها من خلال ما يفيض به فن الإعلان الحديث من وسائل تخاطب الصغير والكبير من أفراد المجتمع. أما الشقان الآخرين المركبان من المواقف التي ذكرناها فهما اللذان تستهدف صياغتهما والتأثير فيهما العمليات الدعائية بالمعنى الاجتماعي والسياسي، أو بالمعنى الأيديولوجي مستخدمين في ذلك كل ما يتبعه العصر من وسائل اتصال تخاطب الكبير والصغير في آن واحد.

ولكن ما هو الرأي العام؟

إن ظاهرة الرأي العام هي من تلك الظواهر المجتمعية

✽ أستاذ بجامعة السلطان قابوس

ذات الجوانب المتعددة وهي على وضوح أثرها في موقف معين لا تليث أن تراوغ متبعتها الذي يحاول أن يلم بها في شمول يستجم كل جوانبها لا في موقف واحد وحسب، وإنما في كل المواقف التي يرى فيها آثار هذه الظاهرة وهي تحرك الأمور أو تفرض عليها مسارا أو آخر.

والإنسان في محاولته المستمرة للملاحظة والتوصيف والتقسيم والتعريف يجب أن يعرف الأشياء في قوالب ثابتة لها من الجمع والمنع ما يمكنه من فهم حقائقها على نحو لا تلتبس فيها ببعضها البعض. وواقع الأمر أن ثمة فوارق عديدة بين العلم بمعناه العملي الذي استطاع أن يهيئ لنفسه معايير تقف عند الحجوم والأوزان وما إلى ذلك من صفات أو خصائص تقاس على نحو يتيح للباحثين في مجالاته أن يلاحظوا ويقتنوا في يسر نسبي، وبين ما يسمى بالعلوم الإنسانية التي نعرض بالدرس في مجالاتها المختلفة لظواهر تتجاوز نطاقها وأحوالها وخواصها كل قدرة عملية على القياس ويترك الأمر فيها إلى قدرة الباحث على رؤية العلاقات بين الأشياء واستكناه حقائقها. وهذه القدرة فضلا عن اختلافها من إنسان إلى آخر ترتبط أيضا بالنظور الذي يرى الباحث من خلاله الأمر ويعالجه.

إن قيمة الرأي العام وآثاره يتلجبان كإوضح ما يكون في الفترات التي تسبق الوصول إلى الحكم أو تماسر إجراء تغييرات تسمه - حيث يكون السباق هنا والصراع يدور حول استقطاب المؤيدين للتغيير أو الاستقرار، مما يتطلب التركيز على تغيير المواقف وهذا ما يحاوله التجار عندما يحاولون الترويج لسلعهم.

وهذا الأمر ينصرف بالطبع إلى الرأي العام بالمعنى المحلي أكثر من انصرافه إلى المعنى الدولي أو العالمي. هذا فضلا عن أنه يتبدى في المواقف المعلقة لتخذي القرار، ومن هم في طريقهم إلى ذلك وإن استقرار السلطة يتيح لتخذي القرار غرض استخدام وسائل الاتصال المتنوعة لتشكيل الرأي العام - كإعلانات التجار بنفس هذه الوسائل على نحو يسهل استيفاء أداة الحكم بأيديهم، كما يحاول التجار السيطرة على الأسعار في السوق.

وهناك مجموعة من العناصر تدخل في تكوين ما يسمى بالرأي العام موجزها في :

- ١ - الانكسار (فكرة واحدة ينبثق عنها نسق فكري) (إيديولوجية أو عقيدة).
- ٢ - المواقف ترتب على الأفكار وتحدها نطاقات مطية قومية داخلية وخارجية.
- ٣ - نطاقات تبدأ بالفرد وتنتهي بالمجتمع.
- ٤ - اتساق - عدد من الأفكار أو المواقف حيال موضوع أو موضوعات .

٥ - فاعلية : أثر العناصر السابقة على المستوى الرسمي أو غير الرسمي.

٦ - دواعي المصلحة : فهي محاولة صياغة رأي عام مؤيد ويتوقف تأثير الرأي العام على مقدار القوة وأدواتها القادرة على تحقيق الأذعان لأصحاب القرار. وعلى هذا نستطيع أن نعرف الرأي العام على أنه

«حصول أفكار ومعتقدات ومواقف الأفراد والجماعات إزاء شأن أو شؤون تمس النسق الاجتماعي كأفراد أو تنظيمات ونظم، مما يؤثر نسبيا أو كلياً في مجريات أمور الجماعة على النطاق المحلي أو الدولي».

ومن ثم يتبين لنا أن الرأي العام هو ذلك الشيء الذي يستهدف صياغته وتشكيله والتأثير فيه أصحاب المصلحة من التجار وأصحاب الأفكار ومتخذي القرار.

وإذا كان الأمر كذلك، فما هو الفرق بين الرأي العام والدعاية؟

إن الدعاية نوع أصيل من أنواع الاتصال والعمليات الاتصالية ذات الأثر الفهم في نشر الفكرة الطيبة والمعتقد الأصلي. فلا شك أن الفكرة الطيبة والمعتقد الحق ما كانا ليلبغا أي شأن في محاولة المصلحين من بني الإنسان لتهيئة المناخ الملائم لتقدم البشرية في دروب فكرها وحياتها، لولا فاعلية وإيجابية العمليات الاتصالية.

ولا ينبغي للغة تستخدم كثيرا مثل «إيديولوجية» أو ما تضطر إليه من صراع يقوم في الكثير من جوانبه الهامة على الدعاية أو ما يرتبط بكلمة الدعاية من مدلولات سمية، أن تنأى بنظرنا عما قد تطوّر عليه الإيديولوجية أو المعتقد من مضمون يستهدف صالح الجنس البشري، ولا يستطيع أحد أن يزعم أن الإيديولوجية الدينية على سبيل المثال تستهدف الفقرة بين الناس وما ارتبط بالإيديولوجيات الدينية من صراع وفرقة صيغت وتصبغ حقبا طويلة من التنازع لا يرتبط في الأساس بمحاولة الإنسان الوصول إلى الله الحق بقدر ما يرتبط بما هو سياسي أو بما هو ممارسة لقوة سياسية أو نزوع أو طمع في سلطة.

فمن ملاحظاتنا على التاريخ الإنساني، ومعاشتنا للواقع الآن، فإننا نرى أن النسق الذي يقوم في أول الأمر على التركيز على ما هو روحي يستحيل بعد أن تكفل له القوة الروحية قدرة على التأثير في جموع الناس إلى نسق تفري فيه قلة من الناس أو صفوة منهم - مدفوعة بحب الإنسان للإنسان أو حبه أو بتعصبه أو بعصبية بممارسة ضرب من القوة لا يقتصر على استهلاك ما هو روحي أو إلهي، فتبرز إلى الوجود أنساق يمثل فيها سلطة الكهنوت الذي أعطى تاريخ البشرية أمثلة واضحة على النأي الكامل عن جوهر المعتقد الخالص.

ونلاحظ في هذه الأحوال أن الإنسان الثيوقراطية قد لا

مجالات الحياة بقصد التأثير في عقول الناس وتشكيل مواقفهم - على المستوى الاقتصادي والسياسي - على نحو لا يتفق في كل حال مع ما هو صحيح باستخدام أساليب الاخفاء والالتواء ، حتى يستطيعوا مجابهة خصومهم في شتى مناحي الحياة.

وإذا شئت أن نحدد على وجه التقريب الفترة الزمنية التي بدأت كلمة «الدعاية» تنجس فيها بشكل حاد الظلال السوداء التي تكتنفها فإنا نرجع إلى التاريخ القريب إلى الحرب العالمية الأولى التي اتسمت فيها حروب الانسان بطابع شامل واستخدمت أساليب الدعاية الكاذبة على أوسع نطاق، وعمد المتحاربون إلى تلقين ونشر الأضاليل والأخبار التي تجرد الخصوم من إنسانيتهم وتربط بينهم وبين أكثر صور التعدي والتجاوز بشاعة. ومن ثم أصبحت كلمة «الدعاية» تعني إفساء صفات غير حقيقية عن شيء - يطرح على المتلقي وعملية الإفساء هذه وعملية التلقي ترتبطان الآن بتكتيكات تتعقد على نحو انتهى بهما إلى ما يطلق عليه الآن عمليات وغسيل المخ.

ومن ثم فإن الدعاية التي تمارسها الصفوة الحاكمة بقصد تثبيت أركان حكمها وإبقاء زمام السيطرة في يدها هي ما يمكن أن يسمى بـ «الدعاية السياسية» في النطاق المحلي ، وقد ترتبط هذه الدعاية بنسق فكري يتصل بثرات بيثي أو محلي، أو بواحدة أو أخرى من الأيديولوجيات التي تحاول أن تهيم في أكثر من نطاق. ولقد أصبحت الدعاية السياسية بهذه المعاني سمة من سمات الدولة الحديثة بكل ما يدخل في تكوينها من جماعات ومؤسسات تتفاعل من خلال العمليات الاتصالية المتنوعة.

وخلاصة القول أن الانسان سواء أكان فرداً أو جماعة أو مجتمعاً يقع بين شقي رهى الأول هو صاحب رأس المال وممته التاجر والثاني هو متخذ القرار، والأول قد يستخدم الثاني في أن يكون القرار في صالحه أو على الأقل لا يضر بمصلحه، والثاني يحاول باستخدام أموال الأول الاستمرار في السيادة والسيطرة على موقع اتخاذ القرار، وقد يكون كلاهما معاً. ومن ثم يستخدم عمليات الاتصال سواء بالرائي العام أو الدعاية في تأكيد موقعه ومصطلحه. فقد أصبحت الدعاية وكذلك الرأي العام من وسائل الهيمنة الكاملة للصفوة الحاكمة أو متخذي القرار في المجتمع سواء وصفت هذه الصفوات بأنها سياسية أو اقتصادية أو عسكرية أو حتى فكرية - من دينية وغير دينية، بمعنى أن كل هذه الصفوات تستهدف من خلال الدعاية والرأي العام تغيير مواقف الأفراد والجماعات أو التأثير فيها على نحو يتوخى تحقيق أهداف ومصالح هذه الصفوات، وأن محاولة ضبط هذه المواقف تتخذ اشكالا خفية وظاهرة.

تختلف فيما تحاوله من تبشير - أو دعوة - عن الانساق التي تقوم على أيديولوجيات وضعية فيما تتخذه من ضروب الدعاية والاعلان.

وكلامنا هذا ليس من قبيل التعليق بقدر ما هو محاولة توصيف لواقع تاريخي هيا ويهيى أنسب مناخ ترتبط به الأهمية القصوى لعمليات الاتصال. وننتهي إن إلى أن «الدعاية» ركيزة من ركائز اجتماع الانسان وسمة بارزة من سماته، سواء التبتس أمور السياسة والمعتقد أم اتضحت، وسواء اختلفت المصالح أم التقت فما هي هذه الدعاية إذن؟ أهى مجرد الاعلان، الذي يقدم على أنه إعلان وتصحيحه الموسيقى أو الرسوم على شاشات التليفزيون ابن القرن العشرين المدلل والذي يروج لسلعة لصاحب رأس المال التاجر أو لفكرة السياسية، متخذ القرار اللذين يسهان لاستمالة الجماهير لا يتابع سلعتهم سواء أكانت مادية أو شعرا يستهوي الناس. أم أن الدعاية هي ذلك البرنامج حسن الاخراج الذي يسئل إلى وعيك مستهدفا تحريك أو تحييدك ليضيف قوة إلى رأي معين أو ليستاب بعض قوة هذا الرأي؛ أم أن الدعاية هي الصحافة في اعلامها المباشر أو غير المباشر؟ أم هي الكتاب أو المرجع؟ أم هي غير ذلك؟ هي ذلك كله، وغير ذلك كله، في أن وفي غير أن.

إن الدعاية قد بدأت لتعني مجمعا أو لجنة من الكرادلة يناط بها مهمة التبشير الخارجي، أو هي جماعة، أو خطة منظمة لنشر معتقد أو ممارسة، أو أنها التعاليم أو المعلومات التي تنشر على هذا النحو، أو أنها جهود أو خطط ومبانيء هذا النشر.

والدعاية هي كلمة ايطالية مأخوذة عن اللاتينية الحديثة، وكانت تعني «مجمع أو لجنة نشر العقيدة» وهي اللجنة التي أنشأها البابا Urban الثامن في عام ١٦٢٢ لتتولى مهمة التبشير الخارجي، وهي جاءت من الفعل اللاتيني Propagare الذي يعني إعادة غرس النبتة أو العسلج ليعطي نبتا جديدا في مكان جديد ولا تزال هذه اللجة تقوم بعملها في الفاتيكان حتى اليوم. وينظر إلى مهمة التبشير على أنها عمل نافع يتيح الفرصة لغير المسيحيين ليتعرفوا على تعاليم المسيحية، وأنه لولا مثل هذا التدخل لما أمكن للمسيحية أن تجتذب إلى حظيرتها الكثيرين من اتباع.

ومن الواضح في هذه الحالة أن الذين يقومون بالتبشير يعمدون إلى ذلك بعد تدبر، بمعنى أنهم يقومون بضرب من الدعاية الواعية المتعمدة والتي كانت ولا شك ترتبط بنية طيبة وقصد حسن.

ارتبطت لفظة «الدعاية» في أول الأمر كما أسلفنا برغبة خيرة، أضفى عليها قرننا العشرون غلالة سبغة جعلها لا تعدو أن تكون في نظر الكثيرين سوى ضرب من ضروب الكذب للمتعمد الذي يقوم به الفرد أو الجماعة في شتى

الشاعر:

أنسي الحاج

في كتابه الجديد «خواتم ٢»
الكتابة خارج الدوائر والأقلام

رئيس علمام *

وليست كتابة العزاء، انها نفي الكتابة بكتابة الانجراح ، وتوليد الاعتراف والهتك، والانتهاك. والذهاب بالذات الى مرادوات سخيّة سخيفة، والعودة بها الى ترجيع غير قابل للاسترجاع والارجاج. ثم ليقيافها في الجلبة والشجي. والتهج، وزلزلة أركانها في المهورات والأكوان. وبركتها، وإعراقها وإسرافها ، عبر اختلاجات الكلمات الثابتة والتعابير الطازجات للممرات ، وعبر الاشعاع الجواني الذي يتخلل النسيج الحي للروح، وهي تتكلم. وتتفرج وتنامس وتتطرح. أو وهي التي ليست في الاغتراب والنقيض، قدر ما هي في معانقة الوجود الشاعر، والذويان في موسيقى الافلاك، والتلاشي في فضاءات الرغائب التي تجيش. وتجيش الاحلام والكوابيس والجسد، لاقتبال خلخلة العناصر، والارتباب بالتأسيس والبنى. والتماس الكهربائي للمغلف بين الماء والنار.

وليس عودا على بدء الكتابة عن الشاعر أنسي الحاج ، فهو لا يجيشنا، إنه سرابي فراري . متبارق متراعد، متعاطف. ونحن نذهب إليه، ولا نصل. وهو لا يتقيى مواصلتنا، إنه يرشد قطيعتنا وانقطاعنا، ومهرناتنا للتأبوي والطوطومات. وكل ما يمتسبب الجسد ومعه الروح عن التوق الى التحرر والانعتاق. وعن التحقق، والارتقاب والتمازج، ولذة الانسحاق بالوجود الأول، وبالقبولة خارج البراءة وبداخلها بالحبل ونقيضه. بالحرية وصراعاتها، باليقظات والمنامات، وكل ما يترأى أنه من شؤون الذات وشجونها ومن حيثيات العالم. من متونه وهوامشه، من الوعي واللاوعي. من الملبى والمجوب، من المتروك والمعمل والنسي. والخروج من القواعد على أي قواعد، ومن الهندسات اللامركية، الى لاهندسات والى لا مرفقات. إن الاحتفاء بالحبل، هو الجدة والتجديد، وعودة الروح من عدم وجودها الى وجودها العدمي.

ولا يتركنا الشاعر في حيرة اشتهاه لأي شيء، ولكل شيء، سوى أنه يصيب منا مقتل ردم فراغ اشتهاهنا. بأشتهاات أكثر فراغا ومرارة، وهو ينقض الرمل في صحاري حيوئنا، حين يطعها بمياه الكتابة الحاشدة بالخصوبة والارتواء دون ارتواء. وبالطمس والغرين، ويستظهر ما ننسأه، كي يغطي صوابائنا. ولا يصوب أخطأنا، بل يمتحننا الزلقي والطوي. ويمتدح وهو يمتحن ما تغافر منها، وأودى بنا الى خواء وهواء ملغوم.

أكثر مما نتظارف وتنصارف، يستطرفنا، وصرفنا حتى لو كنا اعلاما ممنوعين من الصرف، إنه يذهب في استعراننا الى حدود كسوتنا بلهيب للكلمات، ولفحها النفسي، وهو لا يتقوننا تلوج الحب، إنه يهزمنا بالنار كي تشتعل، حتى لو أوتت على كل شيء، فما هم، حسبه إن تداخل وتخرج فينا، حين الكتابة التي يسوقها أو تسوقه، يكتبها أن يكتبه، تجمي على هيئته طقوسية، ممتدحة، معنوة للتمعة مطوية، في أوجاز السموات، وفي جيز الملائكة والأشبايلين، ولا تغفل فيها، كمن يعمس طائف، أو يخطبه الشيطان. أن تتخطفه الملائكة من مكان سحيق، كمن يتذاهب في الجنون، يرصعه، ولا يذهب فيه، يتأخسه، ويمارس

ليس عن أن أعيد شوقي الى الكتابة عن كتابة، يزداد شوقي إليها، يوما إثر يوم، وعاما بعد عام، وكأنها تقذفني في متاهات الزمان ، وهملابات الوجود وفي الفراغ والملاء، لكنها لا تقذفني. ولا تقذفني رشيدي، فمارلت ميالا الى الاعتكاس فيها، والتمرشي بفصولها المستديمة خارج مرايا العالم، والمستغرة دون ندم أو حسرات في مرايا الذات التي تستقبل العالم، وتعيد ترجيعه كما لم يكن. وكما لو يكون أبدا . كتابية تقذفني من طاقاتها على الاختراق والتجاوز. وعلى تخلي المنوع قبل المسحوح، وتستشراف العدم وهي متوجة على قمة الوجود ، تقول الرعب والموت، وهي تعتق وتفتيق الحياة من قبل ومن بعد.

ولذا لم أخطي التعبير، وأظنني ابتدأت بالأخطاء، هي كتابة خارج الأنساق. وبداخل الصيرورة . خارج الصير، وتنجس من رحم الخصوبة إنها ليست من الشعر. ولا من النثر، في التكوين المألوف. إنها غيره وغيره، مشبوبة بهما معا، مرشوة ورأشية الكلمات. وكأنا على غير موعد، أو في صدق ووفاء اكيدين. للوصول الى الامكان. والعصور الى اللآزمان. ومن اللحظة الى الأزال والأباد. ومن الأشفاق والأغساق، الى ظهيرات حارقات لاهيات، في ساعة مبكرة ليست من الليل ،وليست من النهار. إنها ساعة الفجاءة والدهشة والغلاب. إنها ساعة رملية للحضور من ظلمة ونور وديجور. وشموس وأقمار.

وما يستحذني في هذه الكتابة، أنه ليست شبيهي، ولم تكن نقضي، وليست شريكوي ولا سمي، ولا مثلي. وما فيها من عطف وعدوانية، من قلق، وشك، من غضب رافع، وقسوة راضة راجفة، وما بها من شهوات مجمعات ضاربات، ومن رغبات محتدمات داويات، وما بها من حب وحرية، ومن حزن وآلم، ومجاهدة ومكابدة، ومقايسة وشرار، كل ذلك يتحول بين أصابع كتابتها الى برد وسلام على اللوتى والاحياء معا، إنها ليست كتابة الاقضاء والافتقار، والافتقار والانصالح،

* كاتب من سوريا.

التماس معه، ولا ينكأ الجراح لأنها منجرحه أصلاً. ومنكوسة بسكاكين الضوء وأتوار الكلمات.

وحين لا تبحث عن الحقيقة في أروقة وبهاليز هذه الكتابة، في غاباتها وبحارها، وسرايبيها وأكبرها، فإن الحقيقة تمل عليك بأشواكها الشعرية الحرة الناعمة، وهي تسمح وجهك كأنما يمتدحها، كأنها لا تملك حيال ذلك سوى الرضا والقبول، لأنها لا تعاري وأن لا توارب ما هي تنفسه من أنسفة الإنسان، حتى لو كان الواقع غير ذلك فإن الخير والشكر صنوان متشابهان وغير متباينين لديه. كما الصدق والكذب. كما الحب والكرهية. كما وكذا. إن الأضداد التي لا تتصالح تترتب بشرف في نصوصه، وهو إلى شكه الإيماني، يتوق إلى إيمان جديد، لكنه يمد ويجز في تفاويه وتعاليه. ويهذي حد الإعجاز في تبين المرامي الصعبة الكؤود التي يرودها ويرتادها. ويوغل في ظلماتها، ويضع في أنوارها لا نيك يندد ويضعها معصوماً محتيلاً بوجع شاف من كل الأدواء، ويمتلك شجاعة من يقوى على إزهاق روحه، وتحملها فوق طاقاتها من رضى ومداومة وإجتياح، للمناسبات الأكثر حرمة في آفاق النفس والخروج بالدرر والألأى منها، والتجوهر والانتعاش والشفافية، أقوى مما كان، ويمسك نحن فتقول معه، تنصافي وتعاكر، وتندحر، ونجرفه أو توالس وتقدم، لكننا في كل الأحوال نتعلق ونتدلق، في معمعة اعتراكه الأخلاقي، واستعرته لما لم يتكشف من قبل، وهو لا يتكشف سوى الغيب المردوم بتهريزه مخارات التي تعجز شفاء، نرى من خلاله كم نحن ملوثون فاسدون، مليئون بالشوائب، عديمو الأهلية للحياة كما يجب. وكما يمكن أن تكون.

والشاعر صنو الحياة، محرض عليها إلى درجة الصحو والمحو والغناء، عرفاني في تجاذباتها وتنابذاتها العارمة بين الكينونة والوجود، محرض إلى درجة القتل، وإلى درجة الموت بعد الموت، ثم الصعود في القليامة، أنه سيذيق مع الصخرة أو بدونها، ويرومي مع النار أو بدونها، لكن شعلة الحياة ضلّاه، وليست هداية، أعوجاجه وليست استقامته فهو لا يسلم بشيء، إنه يقلب الحياة على وجهها، ويخرج كل سياق وبداعة عن استوائه، وهو في خط الاستواء كمن لا يستوي، إنه في إسرار ومعراج الكتابة، يرادف بعضها، ويرلج بعضها، ولا يكن، ولا يستكين. يصطب الخلق والأبداء حتى نهاية النهايات، وهو يظل في بداية البدايات، يبتكر طرقاً لا تقضي إلى طرق، وسواوات لا حصر لهيولها، وأرضين لا مثيل لوجودها ولوعها، وهو يسفر فيما يقول، عن غموض ألصاف خالب، ويشف عن مواضع وتواريخ، وأسئلة واجتمالات أجوبة في أسئلة جديدة ولا يتعارف إلا ما لا يعرف، وكأنه يعرف أنه لا يعرف، فينبثق ويتبثق وينجم في تربة الجسد والروح، وفي عصف الوجود. عما يجعل الجدوى مجيبة، والعبد عابثاً بما لا يقاس، والتهكم الأسود والأبيض من السذاجة والتعاقف، وعقم المجتمع واستحالة التغيير السريع. وكأنه يحكم إلى زمن مراوغ في التزامن مع إيقاعاتها التعبيرية. وبين الشعر والحكمة واللمع

وجسدانية النصوص. يلعب اللعب اللغوي المتماجن للفظ، ويشخذ شواطئ أنفاسه لتندرك للكلمات واستدراكها قبل أن تتوجد وتتلاشى أو تضيق، يشترط فيها دوالها ووجوده ووجودها في تواقت مرحوق.

ونحن لم نعد نقرا أنسي الحاج فقط، بل نضبو إلى كلمات، ونبتق إلى صيغاتها ولا ندري كيف تتلاقح مع كتابات، وهي ليست لنا، ولا شبيعتها ولا تقيفستها. إنها مكتونة بظلمة أنوارها. وأشاعسات ذاتيتها. وهي منفرسة الجنور في تربة القضاء. وأجواز السماء، لا تكف عن التحليق والتحوير. ولا تقع على مبتغايا إلا في الأنسان الذي يجافهها، لأنها تقشر جلد روحه، وتتغارق فيها. وتتغلف في فضاءات صدره وتدوي، وتتبتق من حنجرته، فينبثقها دماً، لا يقوى على ابتلاعه ولا على لفظه، ويقع الأشكال بين للشرقة والقصة، وتتقاطع الأنفاس والحض من الأنفوس. ويصعد ثلاثي ذلك الابتعاد عنه، لأن الشاعر الذي يستغرق الدم، يحرض على حياة الرغبات الطليقات في حزية عارمة، أو يحرض على خيار الموت، وكلاهما مستحيل الكائن سوى أنه يستطيع الحلم بالأولية. ويرصوص في الخيار الثاني، وثق ماعلة لا يقوى عليها إلا من يعاول الثالثة، حتى في اغوار معلاته وآلامه.

سأل الروائي الحكيم مكسيم غوركي، الكاتب الوجودي الروسي برديايف. لماذا يظل حزينا؟ وكان يلقا في زنهاته على نهر النيفا، فأثر برديايف أن يجيبه بأنه يتألم لكونه إنساناً. ويريد أن يكون إلهاً، حينها كلف عن مسامته، والشاعر أنسي الحاج كأنه في الورطة عينها، فهو يقلب كل شيء، أمسه على عقب، فهو مع الانفاس في الشكل، ومع الخطية، وهو يؤمن على طريقته، ودون أمل بالخلاص. وهو يمارس الرحيل، ومواجهته بفقدان العدالة وبالجمرية الإنسانية، ومطلق الموت، وفقدان الحرية، وتحوّل الحب عن طاقته الخلاقة إلى علاقات السوق والاستهلاك، ولا يقتصر على ذلك بل كأنه يريد أن يكون إشراقياً، ويتجلى من خلال الخطية، ويسترجع تراث الأديان ولا يتوافق إلا بتطبيق حكمته وأخلاقيته من جديد، إن عين النسر التي ينظر بها إلى ذاته والكائن والكون، هي التي تمنحه هذه البانورامية التي يتوسدها ويتجاسد معها ويتصل بالأرواح الضالة كي يمتحن صلابته روحه وجسده للموت في حرمة الحب. والتدافع في كرياتته المصراة والبيضاء إلى الأقباص واختبارات الجنوح والجنون.

ولا يستطيع محمول هذه الكتابة مهما بلغ من الضراوة والتوتر، أن يسبق التعبير الذي يرغبه الشاعر إلى حقله، ولو كانت الإجهادات والدلالات ناقرة شاسعة الأماء والضمايات، فمنازل تستنصر عطور صمت قوية تقوح من اغوار سحيقة، لا تملأ الدافع للحاق بركب الكلمات، فتقول إلى لا مرثيا. وإلى لا صحتها، وإلى بياضها الخفي، وبغضا يتخارج الشاعر على نفسه فيكسر التعبير، في المسافات يتناصف ويتراعى، ويتألك. كذلك، يشقه من الجامد والمشتق معا ثم يكسر المعاني، ويستولدها ما يرغب استيلاها وما لا ترغبه، إنه في فتنة

التفكير، والنهب والاستلاب، وكأنه عداة مسافات طويلة. يسابق ظلاله، التي تتفتح، أو كانه وحده ضد روما، وهو الشعور الطافي الغلاب، الذي يستبد فيه، حين يبادء الكتابة، ويدفع رعيها الى خارج حيلاته المليئة بالضحايا والشهداء الذين ربما ذهبت تضحياتهم سدى، ودماؤهم هباء منثورا.

وهكذا كنت أتمدّد في قراءة نصوص مخوات^٢، وكأني أتمدّد في حقل الغمام الكلمات، وهي تتفجر بي، ولا توديني الى التهلكة، كما كنت في طغرس الصليب عبرها مكللا بنجاح من الشوك، مجروح الجسد، يقتربون على شوي، ومع ذلك لم اتقاصر، ولم أتوقف، بل تابعت التناول وتسلم الأسرار، والبدء دون بداية، والانهاء دون نهاية، وكأني كنت أمارس الدوران حول نفسي، أو أمارس الرقص حول النار التي يشعلها الشاعر في أحطاب العالم الرطبة وفي مفاصله الرخوة، وأخلاقياته وقيمه الزائفة.

وأنا مثله، وهو لا يمثل له، كنت أتحرك فيه على إيقاع قلبه الذي يبدده في مرعى الكلمات، وهو يصوب فيها لي للعاني فيدركها وتركه، ويحتكان معا في شرارات نارية تشعل حقول الجسد والروح، وكأنه في موج متلاطم كالجبلى لا تعتريه صرخة إلا ويعيقها بنامة، ولا يأخذ بناصية تعبير، دون أن يصوب خطاه الى الجحيم، ويقول الجحيم يقصد جنة من نار. من حب وعشق ووجد وجوى وتله واصطلام واصطلام وأوار، يتواجه فيها مع اعتراكات العقل والعاطفة، وينهاذى بالحلب، وكأنه تعثره النائمة الصامية، وبالجمرة أبوقته التي تقترى سيرة التاريخ والعالم ويتحارب لضيقه والمسكين ويقترب فيهم فلا يضيف ولا يتمسكن، ويتمكن من منمرجات نصوصه، ومن جيولوجيا أعماقها، وربما انسحب فيها الى جواء عارية، يمدح فيها المروق والزندقة، كما يمدح نقيضها إنسانية الإنسان والكوهية، والإيمان، وكأنه يتداخل في فلسفة الازن.

والطوقسية التي يغلفها في نصوصه، طوقسية إنسانية، حاشدة بأعراس الحب والجمرة، حيث يعتق أكثر سا يحقّق بملك الحلم والرغبة، وهو يهدر كل كابوسية ورعب، بتفكير أو كلياتها، ولا يتوانى أحيانا عن تقريع الذات لعمرها عن المثلث والتواجد، خارج فساد العالم، وخارج تقسفه، وكجيفة، لكنه التقريع الذي يغني الى الأنابة، وتصعيد التوتر والتبرأت واقتناط ثمار الحكمة، والسودنة من موات ميت الى موات حي، أي الارتقاء والصعود في سلام الضوء، ولو كان الضوء شحيا ديجوري متناثرا دون جدوى إن التعبير اللغوي الجمالي الذي يطرد في نكش ودركش، ويعتره أي موضوع يقاربه ويقابسه، يتسارع عن تقاليد النثر، الى تقاليد الشعر، ويتوأم مع الحرارة والشفء الذي يعتره، بومع سيلب المكابسات والمجاهدات التي تلجأ الى حراثة الروح وزراعتها، واستنبتاتها وتحسين نسلها، وتفصيص حصارها، وكان قمع كلماته يبقى طازجا مهما مر الزمن عليه، وكان لا وجود لاصي وزؤان فيه، وكان النصافي والتصايبي، والاشتواء، لا يكون الا في غيب ولا يترأ إلا في مناهات العدم. لأن إفراغ الرغبة، لزيدك كيت

وخواء وامتلأه، احتقان كيت وإفراغ، وما بينهما الحيرة العظيمة والشك القاتل، في الناذرة والنسيان، وفي الوجود والعدم، وفي الجسد والروح، وفي الحياة، وحليفها الأقوى الموت، لأننا نميش ميتتنا، شتأ ما أبينا.

والاحتفاء بالحياة عبر مناهات هذه النصوص، وعبر تعاريفها وتحريفها، وطبقاتها المترابطة للمراكمة. ليس ابتذالا للموت، ولا تفاغلا عنه، بل لاحتفاء بصفة أخرى لا مرغبة للحياة، ربما تبدأ الحياة بها من جديد، وكان لا اقتناع بالحياة ولا اقتناع بالموت، وحق الرقص وحرة الرقص، وملوك اختبار الكائن في لذع الجنة، وحراقة الجحيم، واحتمال المطهر كحال سدومية متحولة، كل ذلك من أسباب اللهفة والتماجن والانتخاض الولاء في النصوص، وكل ذلك من عدم يقين استتباب أمن الكلمات على مسافات الجسد، وتدويناته الكتيبة الرغوية الغائرية، بل كأن ذلك الامتحان العسير، نذير بتناول الكأس، لا بانصرافه عنها، ونذير بلماذا شيقيتني، لا غير سوى حائط مسود هذا الهواء، وكان ضاق عن وحده بالكلمات رحب الفضاء، وما عادت منزللا سوى في القلب ينفضها، ويخففها، ويؤرجحها، ويسفح دمه في تلايف التعبير، وفي صلصلته، ودويه وانقطاع أنفسه، ومجتمعة اللثة.

مسكون أنسي، بانسي أكر، ومتشاكل ملتبس بجني الإلهام، وكان شياطيني يوحى بعضها لي بعض زخرف القول، وهو الذي يكره الزخارف علزا عنها في شعره ونثره. لا يتوانى عن انتقاشتها، وعن التعامل مع انتقاشها وسلبيها، أكثر من سيائها الايجابي، وكأنه يطمح قيودا لا مرغية وقيما وضادات زائقات وكأنه يتغالب مع ضيق الأرق، كي يحك البياض في كلماته ويحجر فيها ويقتبط ويرادها في ديمومتها، كي تزداد نضاعة والقاء، وكي يتأود عدم رضاه بدل التسارع وهو في ذلك حارس بوابات التعبير، لا يستضيف في ملكوته الجمالي سوى من يحوز الرتبة الأولى في الإيحاء والدلالة والالام الى المعنى الذي يريد. والفكرة التي يتطرح، والرؤيا التي يرغب والشعور الذي يتذبح، والشئ ونقيضه حبسان ودون حسان، حسب جران الوعي واللاوعي، ومهاد العلم المغمم، والكابوس الرجيم.

ولاشك أن الشاعر يمس الكتابة بدنس خفيف أو كفيف، حسب طبقة الروح على الاحتمال، بل إنه يسممها، ويغويها بقلعه الذي يحلو ويتكامل في الخطايا، يرواسيها على ما حل بها من تطريب والتغريب، إنه يقرب أجراسها دفعة واحدة، ويرى من خلال وفودها، غيومتها وانطاماسها فيصمد الى محو ما لا يصح، وإلى تثبيت ما لا يثبت بل إنه يتغافل ويتوارى، ويتشاور فيها، وكأنه ناثر في مضامير جياد هابة مندلفة، لهيبة الأعراف، متصغلة، لا يحفل بسلطانها ومضاميرها، قدر ما يحفل بجمجمتها ولهائها، وشجوها وعرقها الذي يتشاور في جسدانية نصوصه، وفي أبارها السماوية العالوية بالأصداة وصريف البكرات والانسان.

وهي كتابة لإعراج ما لا محل له من الإعراج، وإقامة التبادلية لا التعالدية مع ما كان معريا من قبل - وتسفيه القواعد

والنسيان. وفي الأفراح والأحزان. وكيفما كنا. أحياء قليلا أو كثيرا. وموتى فقط وغير ذلك. هي ذلك الدايق الذي لا يتخلل عنا. حتى لو حاولنا التخلي عنه، وكأنه يشملنا برعايته دائما ويهملنا أحيانا ودائما أيضا.

وليس سوى ذلك الحب الذي لا تقوم له قائمة سوى قيامته، ولا تنام فيه نائمة سوى في منامته، حتى إن التقارب والتوحد لا وزن لهما سوى في كفة الكتابة الأثني، وفي تاجيع الذكورة عبر الأحقاب والعصور. والشاعر عاشق بجميع عشاق المرأة عاشقة بقدر واستثناء وهي ليست جمعا ولا مفردا إنها النشي البدائي البدئي في الحياة واللغة، وهي أرضية الاشتقاق المشتركة عبر الأحياء وحين ارتجلت للعشق، حولت الرجال إلى رجالات وجعلتهم مؤنثا سالما منصوبين أو منتصبين، ومن انكسارهم بالكسرة عوضا عن الفتحة، لأنهم استحالوا كذلك. ومن يستطيع استيهام العلق، وجعله أيقونة الكتابة والحريّة، وتحويله إلى سوناتات، وموسيقى غرفة، وسرير شرقي راقع بالسحر. وسيمفونيات عميقة إنسانية، كما فعل الشاعر أنسي الحاج في شعره ونثره، وخواتمه الثلثية على غير استواء.

وكذا أنا يا نينا إذا شئت فاعزجي.. ويا نفس زبدي في حرائقها

قدماء .. ومع تحويل بيت الشعر للمنتهي. يكون الشاعر في المقام الصعب من مرآيات عزم الكتابة، في القرار والجواب، والعرب للموسيقى التي توازن وتوازى الجميل الكتابة، وهما وحالكا. وسائلا على الله، ونافلا الجيال، وجاعله تسير سير الغمام في أوردته وشرابين نصوصه، وكيف يذهب جهاز تخطيط القلب إلى عدم استيعابها واستيعابها، هي التي تمر موران الأرض والجسد والهرم، والسما، وهي التي تنفرد بنفسها تنزيها وتنتمى عبر مرآياتها المتاخلة في مرآيا. ونظامها الشف، والوراء، والارتواء الظامي، مما لا يريو منه رغب مناهلها العذبة، وشفاها المندمية الأرجوانية، وتقاها اللؤلؤية. واقتصادها في القاربات الواقعية، وتقولها في المقاسبات العلمية.

وخشنا شفيما يهيمر الليل، إلى الكتابة الفضي كهوهر من أثربة وحصى ومخزور وأعشاب وأشجار، وأجساد تتلوم حيا، وتفيض وجدا وجري، وهي تتلاشى بيوحها وإعترافها وصلواتها العاشقة، بينما تتداخل الكلمات في غسق الأكلية التي تتعالى عن الهجعة والاعتصامات. وكفي تصعب الوجود الخلي، بأرومات وسلالات عرضة للاقتراض والخروج من تاريخ العالم، ومن أسطره اللغزائيات الرقومات، وما على الشاعر في رغائيه للزمنية. وأحلامه الرخامية، سوى إسناد هذا الوجود الذي يتهاوت ويتماهى بالكثير من فيض الشعور، ومن النوع الخلاق للكينونة واللغة على حد سواء.

● مخوات ٢٠٢٠ نصوص ١٩٩٧.

● الشاعر أنسي الحاج.

● دار نشر طباعة والنشر.

● ٢١٢ صفحة قطع وسط وغلاف ملون.

● ● ●

اللزمة بعكسها، والقيم العتكفة على وثنياتها وصنميتها وتجديد البيعة للتحرك والسكان، وتأسيس التأسيس وتمهيش التهميش، والتغول والتغور في عراوات الحياة، وبياداتها التقافية، والتماسق فتنتها وعدوتها، قبل حلول اللائد والألام، ولا كيف تمثل في هذا الأهرام الكتابي الذي لا يقودنا إلى حقلنا كما يجب، بل يقودنا إلى شفا جرف هار. ويتركنا يتماهى عالم كان قد غادرنا. قبيل أن يستوطننا ونستوطنه، وترك لنا شهورته دماريات لأنوثات مفعدات في الذهب الخرافي العتيق، وفي القضة الأسبانية النذابة للكسول.

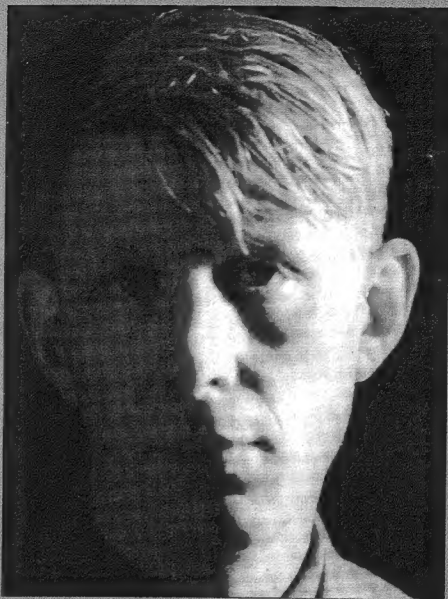
إلا أننا ونحن نخوض عبر هذه الأجرام، والأراضين المصروفات، وفي هذا العماء المريب، لا نشهد وجعنا، ولا نستشهد فيه، بل يشهدنا، ويضاهي صنمنا الضريع.

وأنسي الحاج في نصوصه، ليس نينا، ولا عراقا ولا كاهنا، وهو لا يركز بالغيب، ليس راثيا، إنه يقرع أجراس الحظلات القادمة كي يطلع رنينها، ويقدمها في ديمومة مشحونة بروح خلاقة على الاستمرار، وخلق الجواهر التي تحطر للعب يعطو الموت السرية الفاعمة الرذائبة العتيدة التي تسري عبر أجسادنا بفناء وغموض ونستشعر دبيبها، لكننا لا نستطيع تحديدها، والقبض عليها، ولا فك الفلز وطلاسه، ولا قرعة تعاويذه ورقاء، وكان كوهنا الداخلية البدائية تترع وتفيض مما فيها عبر الأبحار في محيطات نصوصه المصطنبة، للمصطرخة، المضاجة التي تهوم في فضاءاتها، أسراب نوراس يبيضها تحلق وتقوم تنفض، تحلو وتفيض.

إنها الكلمات نوراس تخطف أسماك المعاني من تحت صفحة الماء، وتطل مرثية ثم غير مرثية. مخلفة آثار أشكالها وحركاتها وأصواتها المتشابهة، راسمة لوحة شهادية ملحة بالتخطيطات المتشابهة المتعضية، لكن المثلة التي تتخالف فيها الإقاعات الصوتية. وتتناخر رسوم الكلمات علاماتها ومرمرزاتها، ملأها وفراغاتها، أضواؤها وأنوارها، على كتف كتكتف البروخ الديجوري، وتحاول مصاصته واختلافه ووانه حيا، لكن الحركة. والتوزيع أقوى بما لا يقاس، من تراجف فلول الظلام، وكان الشاعر يرمي بسهمه مفضض العينين، مشحون البصيرة، فيصيب تهيبة، ولا يكرس القوس، ولا يندم على ذلك. لكنه الرامي المحمول على غريزة ملكية، في الحكم على ما يقول، وليس الرامي الأعمى كما يقول الشاعر صلاح ستييتي.

ونحن لا نتنظر شفاة هذه النصوص، طالما هي في مهب النكران والتصدع على الوجود بما هو موجود إنها تسعى من محيطاتها القضائية إلى توسيعه والعريضة في رحاب الكون، وبما أن الكائن كون صغير، فهي تتطلق منه كنوثة، وتنسج، مبدلاتها، فتشع نوراث. وتطلق موجات وتنبس بهوائيات غفيرة لا تطف عند حد سوى أنها دائما تتلصق حطامها ونفعاها، ورمادها، وتتبع من جديد. بطاقات أقوى مما كانت عليها، سابقا، ويمكن القول وهذا احتمال أقوى مما ستكون لاحقا. لأننا نهمل للملوم فيها، ونعرف للمجهول، ونترك سلطتها وسبوتها التي تداركنا في القبطات والمنامات، في التذكّر

للشاعر (الحسيني) آراء في
نشاطات جبهة نضال عمار بسبب
غير المتكافآت القوت الأولى (الاستبداد)



ديغنبورت، الذي نشر آخر بيلوغرافيا عن حياة أودن، أنه «اكتشاف هام بالنسبة للتوثيق الأدبي فهو يعطينا فرصة لمعرفة تطور أفكاره، لقد كان تلميذاً وأثقا من نفسه ثقة استثنائية».

وتقول الدكتورة كاشرين بوكليل أنها حبلما شاهدت القصائد أيقنت أنها بخط أودن، وترى أنها «اكتشاف مهم جداً إذ تناولنا صورة عنه في سنوات دراسته الأولى، أنه ينتقل من قصائد الطفولة عن أرض الجن التي كان يكتبها لوالدته إلى قصائد تتمتع بنوع من الحكمة».

وترنهام من جروح خطيرة أصيب بها عندما كان قائداً للكتيبة البريطانية التي انضمت إلى الفيلق الدولي الذي قاتل إلى جانب الجمهوريين الأسبان ضد الجنرال فرانكو. وعند عودته من هناك قام وترنهام بتدريب مجموعات على حرب العصابات في إنجلترا لكنها ترجح لقاءهما في المدرسة الخاصة التي تلقى فيها أودن تعليمه في تلك الفترة كان وترنهام يعمل صحفياً في صحيفة «ديلي ووك» وربما أعطاه أودن مجموعة قصائده لسماع وجهة نظره فيها.

ومهما يكن فإن العنود على تلك القصائد استقبل وترنهام من قبل الباحثين المختصين، إذ قال ريتشارد

الإشراف الفني :

بندر النعماني

فنان تشكيلي ومصور من سلطنة عُمان

NIZWA

A PERIODICAL CULTURAL REVIEW IN ARABIC

EDITOR - IN - CHIEF :

SAIF AL RAHBI

PUBLISHERS:
OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS
PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117,
AlWady Alkabeer, Sultanate of Oman
TEL.: 601608 FAX: 694254

الإعلانات : مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والإعلان

العِدالة : ٧٩ ٢٧٠٠ - فاكس : ٧٠ ٣٦٠٨

تلكس : ٣٧٥٨ OMANEA ON. ص ب : ٣٣٠٣ روي - الرمز البريدي : ١١٢

طبعات بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والإعلان

ص.ب: ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

إشعارات :

- * المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة.
- * ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- * يُعفى عن الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حالياً على الأقل.
- * المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحياناً تخضع لمقياس زمني طويل نسبياً بسبب فصلية الإصدار.



▲ من أعمال الفنان محمد القصاب - دولة الامارات العربية المتحدة

◀ الغلاف الأخير : عدسة : عبدالمنعم الحسني - سلطنة عمان



نزي

NIZWA

مجلة نسيبة نفاية